Que sais-je ?

LA MUSIQUE AMÉRICAINE

PAR ANDRÉ GAUTHIER

PRESSES UNIVERSITAIRES
DE FRANCE

c 46685

LA MUSIQUE AMÉRICAINE

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ

Professeur d'Histoire de la Musique
au Conservatoire National Supérieur de Musique

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Louis AUBERT et Marcel LANDOWSKI, *L'orchestre.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Evelyn REUTER, *La mélodie et le lied.*
Frédéric ROBERT, *La musique française du XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
José SUBIRÁ, *La musique espagnole.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
France VERNILLAT et Jacques CHARPENTREAU, *La chanson française.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

« QUE SAIS-JE ? »
LE POINT DES CONNAISSANCES ACTUELLES
N° 1058

LA MUSIQUE AMÉRICAINE

par

André GAUTHIER

DEUXIÈME ÉDITION MISE A JOUR

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE
108, Boulevard Saint-Germain, Paris
1972

DU MÊME AUTEUR

Dialogues avec Debussy, Éd. Artistiques et Documentaires, 1945.
Debussy, Éd. Cailler, Genève, 1952.
Honegger, Éd. Sud-Est, 1957.
Puccini, Éd. du Seuil, 1961.
Manuel de Falla, Éd. Seghers, 1966.
Chopin, Éd. P. Waleffe, 1967.
Les chansons de notre histoire, Éd. P. Waleffe, 1968.
Richard Wagner, Éd. Hachette, 1969.
Beethoven, Éd. Hachette, 1970.
Liszt, Éd. Hachette, 1972.

Dépôt légal. — 1re édition : 2e trimestre 1963
2e édition : 3e trimestre 1972
© 1963, Presses Universitaires de France
Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays

La loi du 11 mars 1957 n'autorisant, aux termes des alinéas 2 et 3 de l'article 41, d'une part, que les « copies ou reproductions strictement réservées à l'usage privé du copiste et non destinées à une utilisation collective » et, d'autre part, que les analyses et les courtes citations dans un but d'exemple et d'illustration, « toute représentation ou reproduction intégrale, ou partielle, faite sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants droit ou ayants cause, est illicite » (alinéa 1er de l'article 40). Cette représentation ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, constituerait donc une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code Pénal.

INTRODUCTION

Il est sans doute encore un peu tôt pour écrire une histoire de la musique aux Etats-Unis dans l'esprit d'apologie que pourrait laisser supposer pareille entreprise. Ce pays jeune, dont le climat démocratique n'a pas cessé de favoriser la vie de l'esprit, est actuellement le premier du monde pour l'activité musicale et l'un de ceux qui comprennent le mieux la nécessité d'intégrer la musique à la culture générale comme à l'existence quotidienne. Les statistiques nous révèlent que l'industrie musicale tient la cinquième place dans l'industrie américaine, compte tenu, évidemment, de la présence, dans ce chiffre hallucinant pour un Européen, de tout de qui concerne ou commande les variétés, le jazz ou les autres étages de la « musique ». Mais l'Américain moyen met son électrophone sur le même plan que son frigidaire, et si sa discothèque est encore fidèle aux grands romantiques allemands, Beethoven en tête, il permet à son disquaire l'appréciable proportion de 45 % de son chiffre d'affaires consacrée à la musique classique ! Qu'il l'aime ou qu'il l'approfondisse dans l'esprit de la tradition occidentale pose un problème accessoire : il a besoin de la musique, quel que soit son degré d'initiation ou de culture.

Cependant ce désir, qui s'inscrit dans une sorte de vocation culturelle propre à la « nation des nations », ne procède ni d'un atavisme conscient des valeurs permanentes ni d'une tendance à entretenir

un patrimoine, n'eût-il qu'un siècle et demi d'importance.

Et c'est pourquoi l'histoire de la musique aux Etats-Unis, envisagée dans le seul domaine de la création, peut s'interpréter en fonction d'une optique diamétralement opposée à celle qui s'impose pour n'importe quelle grande école européenne. C'est ici l'intensité de l'activité et de la consommation, jointe à des conditions exceptionnelles de travail, qui crée le climat favorable à la composition, et qui, en partie, en nuance la portée. Plus qu'aucune nation au monde, les Etats-Unis ont revalorisé le personnage du compositeur au cœur d'une structure sociale qui est spécifiquement américaine et, réciproquement, le compositeur, citoyen d'une génération où la notion de progrès est sans cesse exaltée, peut prendre position sans détours. Ecoutons Edgar Varèse :

L'homme de ce temps doit s'accepter tel qu'il est. Il est l'homme des machines. Tous les jours, des sons nouveaux, des timbres nouveaux parviennent à ses oreilles. Tous ces déchirements font aussitôt musique. Tous ces déchirements sont des sons que le compositeur organise. Tous ces déchirements, tous ces sons appellent des sons, des déchirements nouveaux, et le compositeur demande à la machine encore plus de menaces, encore plus de nouveau, encore plus de sons et de timbres inouïs. Il demande tout le possible pour en faire à chaque instant du réel : du son organisé.

Après de longues années de tâtonnements et de recherches, un tel programme, et ce qu'il sous-entend dans sa réalisation, étant donné l'autorité d'Edgar Varèse, tendrait à expliquer l'opinion d'André Hodeir (1) suivant laquelle il est, avec Duke Ellington, le seul compositeur « dont la musique soit un peu plus que l'écho affaibli du grand art européen ».

(1) *La musique étrangère contemporaine* (coll. « Que sais-je ? », nº 631, Presses Universitaires de France).

Etant donné l'histoire même du peuple américain, il était logique que les premières générations aient pour la tradition occidentale un respect absolu et malgré leur prise de contact avec un pays nouveau capable de modifier les caractéristiques culturelles typiquement européennes, qu'elles considèrent cette tradition à travers des valeurs impérissables dont aucune société ne pourrait se passer.

Les écoles de chant et les réunions sous le signe de la musique que nous trouvons dès les temps les plus reculés de la période coloniale ont à tel point marqué les habitudes américaines que toutes les petites communautés ont, aujourd'hui encore, une chorale ou un ensemble instrumental dont l'activité est la partie essentielle de leur vie culturelle.

Le premier résultat des conditions géographiques et humaines propres aux Etats-Unis est cependant la notion d'un art américain, dont Hopkinson se réclamera dès 1788 et qui ne cessera de préoccuper les compositeurs jusqu'à la définition d'un style propre, encore très délicate à formuler.

Il était impensable que le fonds populaire en puisse constituer la base, et la faillite des mariages d'amour ou de raison que la « grande musique » tenta avec le jazz n'est que la dernière manifestation de cette impossibilité.

Il n'y aura pas davantage de style dominant dans la musique américaine, étant donné que les compositeurs écrivent dans tous les styles et qu'un fidèle public accorde spontanément crédit à toute expression et toute syntaxe, dans l'espoir peut-être d'y découvrir ce chef de file que les Etats-Unis n'ont pas encore rencontré et qui consacrera l'Ecole nationale.

On a pu, quelque temps, espérer qu'il serait ce Messie annoncé par Carl von Wetchen qui devait

naître d'un glissement de trombone, téter en rythmes syncopés et dont la sombre gloire du jazz aurait illuminé le visage...

La poussée accélérée des nouvelles vagues a ruiné cette séduisante image et l'a cristallisée dans le petit moment de l'histoire ou de la mode dont elle se réclame.

Virgil Thomson, en quête d'une évocation de l'américanisme musical, ne cache pas lui-même son embarras :

Si la musique américaine a des traits caractéristiques qui pourraient être identifiés comme appartenant uniquement à notre continent, nos compositeurs n'en sont que rarement conscients. Ces traits sont d'ailleurs communs aux compositeurs de toutes les écoles et probablement aussi à nos voisins sud-américains. Deux moyens techniques courants chez nous sont le *crescendo* non accéléré et un rythme de base de huit notes égalisées (exprimées ou non exprimées). On ne trouve aucun des deux chez les Européens, bien que pratiquement tous les Américains les aient adoptés (1). Une étude plus approfondie de la musique américaine pourrait révéler d'autres caractéristiques. Mais on ne peut pas, en toute justice, exiger leur présence comme preuve de l'américanisme musical. Tout Américain a le droit de composer de la musique comme il lui plaît et comme il en est capable. Si l'école américaine commence à apparaître aux Européens comme quelque chose qui n'est plus tout à fait provincial en comparaison avec Vienne ou Paris, comme quelque chose de nouveau, de frais, de réel et d'un peu changé, cette nouveauté n'est pas, parmi nous, un monopole ni même la spécialité d'un groupe. Elle n'est pas limitée à l'Américain né dans le pays, ni à celui qui sort d'une école allemande ou a subi l'influence française, ni à l'autodidacte ni à l'habitant de New York ou au musicien originaire de Californie. Cette qualité est dans l'air, elle appartient à nous tous.

C'est un ensemble de présomptions foncières si largement répandues que tout le monde les accepte comme évidentes.

(1) Dans une interview récente à la Radio française, Virgil Thomson ajoutait : « Le rythme, dans la musique américaine n'est pas un battement, mais plutôt une unité, avec les accents toniques complètement déplaçables. La musique chez nous ne comporte pas de temps fort. Ceci s'applique à toutes les musiques des Etats-Unis, musiques savantes, musiques populaires, etc.»

En dépit de plusieurs centaines d'œuvres parfaitement valables, une histoire de la musique aux Etats-Unis, considérée en dehors de toute ambition critique, s'exposerait donc à n'être qu'une longue recherche de l'accent américain dans l'évolution d'un idiome se réclamant des influences les plus diverses, jusqu'au moment de prendre congé des parrainages et de reconsidérer, en même temps, le problème formel et morphologique de l'expression.

Autrement dit, trois étapes : la première, derrière l'Europe, où la musique américaine n'est guère qu'une somme d'emprunts ; — la seconde, à côté de l'Europe, et avec tous les compromis que semblable attitude comporte ; — la troisième sans l'Europe, dans une dimension de l'acoustique qui est strictement américaine et dans laquelle les techniques électroniques dissipent toute hantise d'un certain ordre naturel exploré jusqu'à ses plus extrêmes limites.

A plusieurs générations de créateurs, mal à l'aise dans les formes classiques, un groupe d' « expérimentalistes » répond aujourd'hui en ouvrant la porte sur un infini de liberté, et, dans le même sens où J. A. Konwenhoven l'entend pour l'architecture, mêle ou regroupe les éléments étrangers jusqu'au moment où se révélera empiriquement un style approprié.

Sans doute, les formes et les modèles du nouveau langage ainsi créés seront souvent disgracieux, voire grossiers ou lourds, par rapport à ceux qui ont évolué et ont été affinés par le temps pour contenir les éléments du monde pré-démocratique et pré-industriel ; du moins seront-ils intrinsèquement liés avec le milieu nouveau.

A poursuivre le parallélisme, les formes traditionnelles adoptées de Griffes et de Carpenter à Paul Creston ou Walter Piston peuvent paraître alors à

un John Cage une manière aussi singulière d'assimilation que les « strophes sur les pionniers du Kentucky écrites dans le style du XVI^e^ siècle en plein milieu du XIX^e^, les arcs-boutants de la Chicago Tribune Tower de Raymond Hood ou les briquets en forme d'amphore »...

Et c'est peut-être, malgré la solidité des techniques et le charme des idées musicales, à la même « distorsion » des éléments qu'on y enferme que l'auditeur occidental est tenté d'imputer cet ensemble d'impressions que laisse en lui la musique américaine : une musique qui serait à la sienne ce que le journalisme est au roman, et jusque dans la nuance où le journaliste était, pour André Gide, l'homme pour qui le lendemain n'existe pas.

Le problème, on le voit, dépasse le cadre d'un volume dont le but est d'esquisser la passionnante démarche de l'Amérique musicale jusqu'à sa totale expression, et dans la seule préoccupation d'en exposer objectivement les étapes les plus caractéristiques.

Et c'est, on le comprendra aussi, sur le chapitre le plus riche de promesses qu'il devra se conclure, à l'heure où l'exploration passionnée de nouvelles directions sonores livre au génie américain la clef d'une cohérence et d'une unité qu'il aura mis deux siècles à découvrir.

CHAPITRE PREMIER

LES ORIGINES ET LES DÉBUTS DE LA MUSIQUE AMÉRICAINE

Si l'on considère la musique américaine dans ses premières manifestations sur le sol des futurs Etats-Unis, son origine se perd dans la nuit des temps. Nous savons, en effet, que la musique tenait une place très importante dans la vie des tribus indiennes et il est hors de doute que, bien avant l'arrivée des premiers colons, les chants et les danses, accompagnés d'instruments primitifs, constituaient un fonds comparable à ceux de la Russie et de la Chine, et, du reste, non sans rapport avec eux.

Cependant cet élément indigène, découvert récemment, ne désigne les origines de la musique américaine que dans l'optique géographique et c'est beaucoup plus autour des Psaumes et Chansons populaires importés aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles qu'il convient de les fixer. On peut estimer que les Psaumes huguenots entendus sur les côtes de Caroline en 1572, ceux que les hommes de Sir Francis Drake chantèrent en Californie en 1579 et les thèmes du Psautier d'Ainsworth apportés par les pèlerins du « Mayflower » en 1620, sont les premières manifestations de la musique en terre américaine auxquelles il est permis de se référer.

C'est à la physionomie religieuse de la vie coloniale en Nouvelle-Angleterre qu'elles doivent d'être ainsi consacrées au seul chant des Psaumes, l'usage des instruments étant interdit au cours des offices, et les chansons profanes accueillies avec infiniment de prudence. On interprétait les Psaumes sous forme de répons chantés (l'assemblée répondant, vers par vers, à l'officiant) et à l'unisson, mais, en famille, on pratiquait le chant polyphonique.

Notons aussi que les premiers colons n'ont jamais caché un goût assez prononcé pour la danse et que, dès les premières décades de leur arrivée, ils ont su concilier les disciplines d'une religion sévère avec l'acclimatation des rythmes britanniques, la contredanse notamment dont la vogue était grande en Europe.

Mais c'est le chant choral qui demeurait l'une des activités les plus importantes de la vie publique et privée des premiers colons, et non seulement dans l'expression de leur ferveur religieuse, mais d'une sorte de fonction sociale bien étrangère à l'idée de luxe ou de passe-temps.

La meilleure preuve en est que, vingt ans seulement après leur arrivée dans les colonies de l'Amérique du Nord, le deuxième livre imprimé devait être un livre de Psaumes, le *Bay Psalm Book*, comprenant une centaine de compositions des meilleurs musiciens anglais contemporains. A la fin du siècle, le nouveau recueil détrôna le Psautier d'Ainsworth, parce qu'il correspondait davantage aux exigences de la jeune génération de colons, et c'est dans son sillage que les écoles de chant se développèrent, et que les pionniers de la musique américaine furent tentés d'y ajouter des thèmes originaux.

Il faudra cependant attendre 1712 pour voir publier la première collection entièrement améri-

caine de thèmes, paroles et musiques, sous le titre *Introduction au chant des Psaumes*, œuvre d'un pasteur, le Rév. John Tufts, diplômé de Harvard, qui inaugurait, par ailleurs, un système de notation par lettres et ponctuations, laissant à un autre pasteur, le Rév. Thomas Walter, le privilège du premier recueil en notation usuelle (*Introduction à l'art du chant d'après les notes*, 1721).

On ne saurait toutefois limiter les étapes de l'activité musicale américaine à celle de la Nouvelle-Angleterre, bien qu'elle ait été, pendant près de deux siècles, responsable de la vitalité du chant choral, et bien que Boston ait connu, en 1731, l'un des premiers concerts donnés dans le Nouveau-Monde.

Mais les colonies du Sud présentent, dès le début du XVIII^e siècle, le plus joyeux contraste avec celles du Nord, et tandis qu'à Boston on continue à discuter la manière de chanter les psaumes « d'après les règles », la première salle de spectacles se construit en Virginie, à Williamburg, et les danses qu'on y rencontre sont également plus variées. Le quadrille, le cotillon ou le menuet trahissent la présence de maîtres à danser français ; tandis que le « Running set » et ses différentes figures sont d'importation britannique.

Notons également que, dès 1630, le Nouveau-Mexique avait des écoles où l'on apprenait « à lire, à écrire, à chanter et à jouer de divers instruments » et que d'autres communautés, venues d'Allemagne ou de Suède dans les colonies du Centre, avaient également importé des instruments ; dès 1700, nous trouvons les premières orgues envoyées d'Allemagne dans des églises de Pennsylvanie ou de Virginie.

Le XVIII^e siècle va confirmer la place de la musique dans la vie de ce pays cosmopolite, où virtuoses et

professeurs européens viennent déjà tenter leur chance. Charleston en est, depuis plus de vingt ans déjà, le centre artistique et met un point d'honneur à « se rapprocher le plus du raffinement social des grandes capitales européennes ». On y présente, en 1733, le premier récital de chant, en 1735, le premier opéra entendu en Amérique *(Flora, ou le manant dans le puits)* et, en 1737, le premier récital d'orgue de Charles-Théodore Pachelbel, fils de Johann.

Mais c'est à Bethlehem, en Pennsylvanie, que les frères Morave créent le premier orchestre (1743) et la première société musicale (1744), en encourageant, par ailleurs, la composition vocale ou instrumentale, psaumes qui se révèlent bien supérieurs à ceux de la Nouvelle-Angleterre, pièces pour ensembles à vent (suites de David Moritz Michaël) ou à cordes (quintettes de John Frederick Peter), tout imprégnées de l'influence allemande.

A New York, les premiers concerts ont lieu entre 1735 et 1740 et les premières représentations théâtrales à partir de 1750 ; mais c'est le nouveau théâtre d'Upper Malbourough qui utilise, pour la première fois, un orchestre dans « the beggars opera » monté par la compagnie Kean and Murray en 1752.

Il va de soi que ces différentes activités ont été pendant longtemps l'apanage des émigrants, car les musiciens américains de naissance n'avaient aucune possibilité de rivaliser avec eux sur le plan professionnel.

I. — Les premiers compositeurs

L'intérêt que chaque colonie attachait à la musique, dès les premiers âges de la vie américaine, a contribué à créer un climat dans lequel les voca-

tions ont pu se manifester et les talents se donner libre cours, mais sans qu'il soit possible de considérer quelque création que ce soit dans les références habituelles.

Les nombreux « compositeurs » américains du XVIII^e siècle ne sont que des mélodistes n'ayant ni formation musicale ni culture et dont l'ambition se borne, la plupart du temps, à écrire des mélodies religieuses ou profanes sans réelle originalité.

Il nous faut, du reste, reconnaître qu'aucun des musiciens européens installés dans le Nouveau-Monde ne pouvait alors prêcher d'exemple. Les sonates descriptives de James Hewitt ou les « opéras » de Reinagle qui connaissaient la faveur du public demeurent d'une insigne platitude, et c'est, par surcroît, du douteux éclectisme qu'ils attestent que le goût américain restera marqué pendant plus d'un siècle, les symphonies de Beethoven et de Mozart voisinant alors sur les programmes des concerts avec le quadrille des pompiers !

Les psaumes, cantiques et motets des étrangers ne sont guère plus remarquables, malgré l'influence du D^r Watts, des frères Wesley, de John Cennick, Thomas Butts ou John Newton, et l'audience que leurs recueils ont connue.

C'est au cœur de cette phalange de psalmistes que se rencontrent les pionniers de l'expression américaine, un John Antes, né en Pennsylvanie, formé à Bethlehem et qui devait à la fin de sa vie s'honorer de l'amitié de Haydn, un C. F. Oerter ou un J. C. Pyrlaeus, également colons de Moravie, un Conrad Beyssel, chef du cloître Ephrata et qui composa une centaine de chants publiés par Benjamin Franklin, et surtout un James Lyon (1735-1794).

Né à Newark et élève de l'Université de New Jersey, Lyon publia en 1761 une collection de Psaumes, *Urania*, dont il avait composé le plus grand nombre et qui comptent parmi les meilleures pages de sa génération.

Les deux noms les plus populaires de ce temps demeurent

cependant Francis Hopkinson, en qui on a voulu voir le premier compositeur indigène américain, et William Billings, créateur des « Airs fugués ».

Hopkinson (1737-1791), organiste, claveciniste et inventeur (il perfectionna notamment le clavicorde et ajouta un clavier à l'harmonica de verre de Franklin), publia, en 1788, un recueil de chansons qu'il adressa à George Washington en revendiquant précisément « l'honneur d'être le premier Américain de naissance à produire une composition musicale ». Pages écrites dans un style simple et délicat, elles constituaient une innovation du fait qu'elles échappaient à l'esprit religieux, mais ne nous font en aucun cas regretter la perte d'autres compositions, psaumes, motets ou oratorios, de leur auteur.

William Billings (1746-1800), tanneur et musicien amateur, auteur de six recueils échelonnés de 1770 à 1794, rendit populaires les« airs fugués» et connut à ce titre une vogue immense. Il ne s'agissait du reste que d'une imitation simpliste du contrepoint classique dans des phrases musicales très courtes et qui se répétaient en canons à quatre voix. Mais sa sincérité était grande et la spontanéité de son invention mélodique a compensé sa maladresse et son manque total de métier.

D'autres musiciens amateurs compléteraient ce premier chapitre sans qu'aucune page saillante puisse être isolée, même du célèbre Supply Delcher, aubergiste et compositeur qui fut surnommé le« Haendel du Maine». Daniel Read, Justin Morgan, Thimothy Swan, Jacon Kimball ou Samuel Holyoke sont des noms qu'on peut aisément négliger.

Plus que dans ses réalisations artistiques, c'est donc dans son optique de la musique que le XVIIIe siècle mérite d'être considéré. Compte tenu du fait qu'à l'époque de Bach et de Mozart la musique du Nouveau Monde en était encore à ses premiers pas, la rencontre en terre américaine de musiciens professionnels, de gentilshommes amateurs et d'apôtres enthousiastes a non seulement créé un climat favorable à son développement, mais immédiatement conféré à l'art musical une raison sociale où l'organisation d'un spectacle, la formation d'un ensemble vocal ou la réalisation de n'importe quelle activité excitaient la responsabilité personnelle, l'idée de groupe et la participation matérielle du public.

C'est dans ce sens que les écoles ont été créées et encouragées, que le succès s'est attaché à l'édition des différents recueils de psaumes, cantiques ou « airs fugués », et que le musicien émigrant a toujours été accueilli avec une curiosité sympathique.

Au contact des conditions de vie où l'expérience humaine devait incessamment tenir compte des facteurs propres à la « nation des nations », l'héritage européen dans la façon de concevoir la musique s'est peu à peu modifié et, dès l'indépendance, a pu ainsi s'intégrer à une civilisation nouvelle pour y définir la place qu'il prétendait s'y réserver.

C'est dans la tradition qu'il a su alors installer au cœur du peuple américain qu'il faut chercher l'explication du rôle joué par la musique depuis un siècle et demi dans le jeu réciproque des valeurs techniciennes et idéologiques, jusqu'à faire des Etats-Unis d'aujourd'hui le premier pays du monde pour l'activité musicale.

II. — Les débuts de la musique américaine

La guerre civile, qui mit fin à la gloire de Charleston comme principal centre artistique des colonies fit au contraire celle de Philadelphie. Capitale de la jeune République entre 1790 et 1800, elle prit alors un essor culturel qui devait survivre à son importance politique et qui bénéficia de la présence en ses murs de plusieurs animateurs de talent, notamment Alexander Reinagle, organiste, pianiste et compositeur anglais. Reinagle organisa des concerts, prit la direction musicale du Nouveau-Théâtre et fit entendre ses propres compositions, suites d'airs chantés pompeusement baptisées « opéras » ou musique instrumentale à la manière de Jean-Chrétien Bach et sans réelle originalité.

Il complétait ainsi l'œuvre d'Andrew Adgate, fondateur d'une institution pour le développement de la musique religieuse et l'enseignement du chant qui, cinq jours après la première réunion de la Convention constitutionnelle, avait insisté sur la nécessité d'intégrer la musique à tout système d'éducation.

Avec ces deux meneurs de jeu, Philadelphie comptait, comme « personnalités » dans le domaine musical : H. B. Victor, professeur de violon, flûte, guitare et clavecin ; — John Bentley, impresario et compositeur ; — Henri Capron, violoncelliste ; — John Christopher Moller, organiste, éditeur et compositeur ; — Raynor Taylor, également organiste et compositeur ; — un peu plus tard, Benjamin Carr, éditeur et compositeur (notamment de l'Opéra *The archers*, créé en 1796) et Benjamin Cross, professeur de piano, qui devaient fonder, en 1825, la *Musical Fund Society*.

Philadelphie, où le premier concert avait été donné dès 1757, jouait alors avec élégance son rôle de centre artistique et culturel, laissant à New York sa prépondérance commerciale. Mais New York avait aussi ses musiciens et bien qu'ils fussent obligés de se soumettre, plus qu'ailleurs, au goût du public, ils n'en menaient pas moins, avec efficacité, le combat pour la bonne cause.

Avant la Révolution, l'un des plus importants avait été William Tuckey, organiste et chef de chorales, qui réussissait, dès 1770, à présenter la première audition du *Messie* en Amérique. Après 1790, ce fut James Hewitt, organiste, violoniste et compositeur londonien, dont l'activité fut considérable comme chef des musiques militaires et fournisseur de la *Old American Company* en airs d'opéras. Son plus beau titre de gloire, en dehors de

l'opéra *Tammany* (1794), a été la fantaisie *The battle of Trenton* dédiée à Washington et évoquant, de la façon qu'on imagine, « l'armée en marche, les ordres du Général, les acclamations des Américains, l'attaque, les canons, les bombes, la défaite des mercenaires, la confusion générale, la signature de la capitulation », etc., sans oublier, en conclusion, le célèbre *Yankee Doodle* avant les trompettes de la victoire et les réjouissances générales !...

Un Français, Victor Pelissier (auteur de l'opéra *Edwin and Angelina* créé en 1796), et un Hollandais, Peter Van Hagen, tiennent également une place importante dans la vie musicale à New York dont le développement économique et politique devait faire bientôt le centre des grands événements des Etats-Unis. C'est ainsi qu'en 1825, la troupe de Manuel Garcia vient y présenter *le Barbier de Séville*, premier grand opéra donné en langue originale, et qu'en 1842, la Société philharmonique, premier orchestre permanent, y fut fondée. Le ton de la vie musicale n'en demeurait pas moins équivoque et déjà axé sur des publicités énormes et pittoresques.

A Boston, au contraire, on conciliait un climat d'activité progressiste avec la dignité du spectacle musical. Depuis longtemps déjà, des sociétés locales telles que la *Haendel and Haydn Society*, y poursuivaient leurs efforts en faveur du chant, en révélant, par ailleurs, les grandes œuvres européennes. Au début du siècle, la ville était aussi devenue le berceau de la musique symphonique par la création de l'Académie de Musique et de la Société philharmonique, et grâce à des animateurs tels que Graupner et Selby. Elle devait mettre un point d'honneur à entretenir une telle tradition qui faisait d'elle le centre intellectuel et musical le plus important des

Etats-Unis. Cependant, en vertu d'une loi « anti-théâtrale » de 1750, on n'avait pas encore osé construire un théâtre, alors que les Colonies du Sud en avaient depuis un demi-siècle et que La Nouvelle-Orléans inaugurait, dès 1840, le principe d'un théâtre permanent.

Si l'activité de ces grandes villes devait permettre à la musique de se développer aux Etats-Unis, celle des provinces était encore très modeste et ne suivit que lentement le recul des frontières vers l'Ouest. On note cependant la création de la Société Haydn à Cincinnati en 1819, de la première école de musique de Chicago en 1834, de la *Musical Fund Society* à Saint-Louis en 1838, de la première société de musique sacrée à Chicago en 1842 et d'organisations similaires à Louisville et Milwaukee. San Francisco eut ses premiers concerts (récitals d'Henri Herz) en 1850 et, en 1852, sa première saison d'opéra. Notons toutefois, que ce que nous appelons « concert » consistait, la plupart du temps, en un ramassis d'airs variés, ballades patriotiques, marches et « quick steps », où quelques pages des grands classiques européens venaient se glisser parfois !

Le demi-siècle qui s'étend du traité de Versailles à l'annexion du Nouveau-Mexique et de la Californie achève donc d'établir les données sur lesquelles la vie musicale devait définitivement s'établir.

Un nombre de plus en plus important d'immigrants, persuadés qu'il était possible de faire fortune dans ce pays neuf, vinrent s'y installer et les premières tournées commencèrent à s'y produire pour revenir en Europe, riches de dollars et d'anecdotes savoureuses sur les goûts et réactions du public américain. Le violoniste norvégien Ole Bull, la cantatrice Jenny Lind (présentée par Barnum !), les pianistes Henri Herz et Thalberg se firent notamment entendre

à plusieurs reprises dans des programmes encore très éclectiques allant des meilleures pages de Mozart et Beethoven aux pires fantaisies et excentricités, persuadés que les publics auxquels ils s'adressaient préféraient la sentimentalité ou la performance et ne se souciaient guère d'une hiérarchie des valeurs entre les différentes pièces qui composaient leur récital.

Il appartenait à Carl Bergmann et surtout à Théodore Thomas d'éduquer ce public, sans flatter son goût de l'étrange et du sensationnel, son penchant à l'émotion facile ou son snobisme. Mais c'était là œuvre de longue haleine dont les effets ne devaient être perceptibles qu'à l'extrême fin du siècle.

III. — Les compositeurs du demi-siècle

L'essor de l'activité musicale et les différentes influences importées par les immigrants n'avaient pas détourné les compositeurs américains de la musique vocale. Entre les psalmistes du XVIII^e^ siècle et la génération délibérément orientée vers les formes européennes, un bon nombre de techniciens du chant, chefs de chorales ou professeurs, enrichissent le répertoire de recueils ou d'ouvrages théoriques inspirés des nobles principes de la campagne « pour la meilleure musique ».

Andrew Law (1748-1821), contemporain de Billings, composa des psaumes et cantiques de valeur qu'il édita dans un système de notation où des figures géométriques remplaçaient les notes.

Oliver Shaw (1779-1848), organiste et fondateur de la *Psallonian Society*, se spécialisa également dans la musique sacrée et dans la composition de petites pièces à quatre parties, marches, airs et menuets.

Thomas Hastings (1784-1872), chef de chœurs, est l'auteur d'un millier de cantiques répartis en cinquante volumes et dont il ne reste rien.

Georges James Webb (1803-1887), d'origine anglaise et fixé à Boston comme chef d'orchestre, mêla quelques refrains profanes à de nombreux airs sacrés et cantates.

William Bradsbury (1816-1868), organiste et maître de chapelle, connut l'un des plus gros succès de foule pour ses recueils de cantiques vendus, estime-t-on, à plus de deux millions d'exemplaires.

Isaac Woodbury (1819-1858) appartient, avec Silvanus Pond, Charles Zeuner et Henry Kemble Oliver, au groupe des compositeurs pour les « écoles du dimanche » et publia, à ce titre, plusieurs volumes de chants sacrés et profanes.

Le nom le plus important de cette génération est cependant Lowell Mason (1792-1872), à la fois comme éducateur et comme compositeur, l'œuvre du premier étant infiniment plus attachante. S'inspirant, en effet, des méthodes de Pestalozzi, Mason parvint à rendre l'enseignement de la musique obligatoire dans les écoles de Boston et fut chargé de diriger les cours. Il exerça, à ce titre, une influence considérable sur le développement de la musique vocale. Quant aux recueils qu'il a régulièrement publiés pendant près de quarante ans, et dans lesquels ses propres compositions voisinent avec des adaptations, en cantiques, de thèmes de Mozart, Beethoven, Schubert ou Cherubini, ils ont fait sa fortune et sa gloire sans être de nature à lui assigner, aujourd'hui, une place exceptionnelle parmi les semblables productions de son temps.

Aux antipodes de ce genre, principalement cultivé en Nouvelle-Angleterre et presque en vertu d'une tradition, la première moitié du XIX^e siècle voit se développer la chanson profane appelée, elle aussi, à une considérable audience et dont l'essor coïncide avec la naissance des spectacles de « Minstrels ». Produit des régions frontalières et sudistes, ces spectacles burlesques ou comiques étaient présentés par des chanteurs blancs qui se noircissaient le visage

et comprenaient des refrains d'un style primitif, faisant fréquemment allusion aux chants de plantations, mais influencés aussi bien par les chansons populaires que par les airs d'opéra italien. Peu à peu cependant, un ton typiquement américain parvint à s'y reconnaître, fait de vigueur, de spontanéité, d'humour ou de nonchalance, et sans que les chants des esclaves noirs aient quelque responsabilité que ce soit dans cette évolution.

Elle fut bien plutôt le résultat de la popularité considérable qui s'attacha aux productions d'un Daniel Emmett ou d'un Stephen Foster. Ce dernier surtout (1826-1864) écrivit plus de deux cents chansons dans la note favorite d'une époque un peu comparable au romantisme parisien des années 1830 : amabilité conventionnelle, sentimentalité facile et fantaisie « éthiopienne » édulcorée à l'usage de la bonne société, et sa gloire, dans le domaine qu'il s'était réservé, fut aussi totale que celle de Lowell Mason.

Avant lui, John Hill Hewitt, fils de James, avait signé plus de trois cents chansons avant d'aborder l'oratorio, et Daniel Decatur Emmett, fondateur d'une troupe de minstrels à New York, fut le principal fournisseur de son répertoire. Quant à Henry Russell (1812-1900), formé au chant par Rossini et Meyerbeer, il fut, pendant des années, le propre interprète de ses œuvres, ballades au ton facile et perméables à l'effet théâtral.

A un étage supérieur, nous trouvons, à la même époque, quelques tentatives de compositeurs américains dans le domaine de l'opéra. Le premier qui ambitionna d'être le Bellini du Nouveau-Monde est William Henry Fry (1813-1864) qui fit représenter *Léonora*, à Philadelphie en 1845, avec un orchestre de soixante musiciens et quatre-vingts choristes.

Œuvre d'un amateur habile qui a consciencieusement étudié les grands succès italiens de son temps, elle marque effectivement les débuts de la musique américaine dans l'art lyrique, mais sans nulle originalité. Citons aussi un autre opéra, *Notre-Dame de Paris*, présenté à Philadelphie en 1864 et quatre symphonies à programme créées à New York par l'orchestre Jullien.

Dix ans après *Léonora*, George Frédérick Bristow (1825-1898) faisait représenter à New York le second opéra écrit par un Américain de naissance, *Rip van Winkle*, d'après Washington Irving, mais selon les mêmes recettes empruntées à Donizetti. Bristow était cependant un excellent musicien dont le catalogue comprend, en outre, six symphonies, deux cantates, deux oratorios, des quatuors et de la musique vocale. Mais il n'a pas eu, plus que Fry, le sens d'un idiome musical national, en dépit du sujet qu'il avait choisi et de celui auquel il travaillait au moment de sa mort, *Christophe Colomb*.

Si l'opéra faisait ainsi ses premiers pas dans la voie d'un italianisme excessif, le domaine de la musique symphonique et instrumentale était beaucoup plus influencé par l'Allemagne, conclusion logique d'une énorme proportion de musiciens allemands en Amérique (Matthias Keller, P. S. Gilmore, Adolf Neuerdorf, etc.), autant que du rayonnement de la musique germanique, entretenu notamment par le *Journal de Musique* de Dwight, édité à Boston.

Dudley Buck (1839-1909) fut l'un des premiers compositeurs américains à utiliser le leitmotiv à la manière wagnérienne. Organiste, chef d'orchestre et professeur, il se spécialisa dans les œuvres chorales (*Centennial Meditation of Columbus*, *The Nun of Nidaros*, *Scenes from the Golden Legend*, *King*

Olef's Christmas, etc.) et forma des disciples tels que Hawley, Neidlinger, Brewer, Woodman ou Frederick Grant Gleason. Ce dernier (1848-1903) teinta également de wagnérisme la plupart de ses grandes œuvres, *Processional of the Holy Grail*, *Edris* et *Song of Life*, poèmes symphoniques, *The Culprit Fay* pour chœurs, un concerto de piano et deux opéras *(Otho Visconti* et *Montezuma)*.

Plus indépendants demeurent deux autres compositeurs de talent appartenant à sa génération, William Gilchrist (1846-1916) et Sydney Lanier (1842-1881). Le premier marque une préférence pour la musique pure (deux symphonies, musique de chambre) et les œuvres chorales (*Psaume 46*, Oratorio de Noël, *Easter Idyl* et autres cantates). Le second, poète et musicien, n'a pas pu terminer une œuvre que les quelques pages connues (pièces pour flûte et mélodies) suffisent à désigner comme l'une des plus originales de son temps.

Enfin, c'est en John Knowles Paine (1839-1906) que nous pouvons voir l'expression suprême de cette période avant-première de la musique américaine. Organiste de classe et formé à l'école allemande, il fonda le Département de la musique à l'Université d'Harvard et fut, pendant trente ans, le maître de la plupart des compositeurs de la génération suivante. Son œuvre n'est pas sans mérites, malgré sa couleur germanique, et aborde presque tous les genres : symphonique (avec deux symphonies, trois poèmes symphoniques et des préludes pour orchestre, notamment d'après Shakespeare), instrumental (pièces d'orgue et de piano), musique de chambre (un quatuor, un trio, un duo concertant et des sonates), musique religieuse (une messe, un oratorio *Saint-Pierre*, des motets, une cantate), théâtre (un opéra *Azara*) et mélodies. Elle connut un

succès considérable et, du reste, fort légitime, au regard de la production contemporaine, avant de n'être plus qu'une page d'anthologie que les manuels respectent, mais que les programmes ont oubliée.

Loin cependant de prétendre soumettre la musique américaine au simple jeu de l'imitation ou du démarcage, certains compositeurs ou théoriciens venus d'Europe avaient alors tenté d'en orienter l'expression dans le sens national et, pour la première fois, s'étaient penchés sur le folklore indien. Anton Heinrich, bohémien comme Dvorak et, comme lui, passionné d'art populaire, passa quelque temps chez les Indiens de Bardstown avant de publier *Aurore de la musique au Kentucky*, et d'utiliser certains thèmes dans ses œuvres, ne serait-ce que pour justifier l'étiquette de *Beethoven de l'Amérique* que son éditeur lui avait généreusement prodiguée !

Après lui, Silas G. Pratt (1846-1916) ambitionna d'être un musicien national et cultiva les sujets historiques, *Triomphe de Christophe Colomb*, *Lincoln*, *Bataille de Manille*, sans grand bonheur.

Dans un style différent, le pianiste Louis Gottschalk (1829-1869), élève et ami de Berlioz, s'inspira des chansons créoles de la Louisiane et des mélodies afro-cubaines dans des morceaux de genre qu'il interprétait lui-même en parfait virtuose. Il est sans doute le premier compositeur américain qui ait utilisé les rythmes et le climat particulier de la musique noire.

IV. — L'école de Boston

L'école de Boston désigne un groupe de compositeurs de la Nouvelle-Angleterre qui vivaient et travaillaient côte à côte et dont l'importance fut grande dans l'épanouissement de la musique amé-

ricaine. Le rôle de John Paine avait été décisif dans la constitution de ce groupe dont tous les membres n'étaient pas ses élèves, mais se trouvaient unis par une probité artistique certaine, moins révolutionnaire, du reste, que profondément pénétrée d'idéalisme. Indépendamment de quelques partitions intéressantes, le mérite de l'école de Boston a été de revaloriser la condition de musicien aux Etats-Unis et de permettre, en grande partie, l'essor du début du XX^e siècle.

Ses membres principaux sont Arthur Foote, George Chadwick, Horatio Parker, A. M. Baech, Arthur Whiting, Daniel Gregory Mason, Edgar Kelley et Edward Burlingame Hill.

Arthur Foote (1853-1937) unit dans une même admiration Brahms, Liszt et Wagner, et subit profondément leur influence. Ses œuvres les meilleures sont peut-être des mélodies dont le lyrisme parvient à une note personnelle, et la jolie Sérénade pour cordes, suite de cinq pièces sur des rythmes anciens. Mais il faut également citer sa musique de chambre, son concerto de violoncelle et d'autres partitions d'orchestre, inspirées et solidement écrites.

George W. Chadwick (1854-1931) fit ses études en Allemagne et partagea son activité entre le professorat et la composition. Principalement attiré par la musique à programme ou de caractère descriptif, il a su allier l'émotion (*Melpomène*, ouverture) au pittoresque (*Aphrodite*, poème symphonique) et à la verve typiquement américaine (*Symphonic Sketches*, suite pour orchestre) réalisant, par ailleurs, cinq quatuors, un quintette et trois symphonies.

Son élève Horatio Parker (1863-1919) est considéré comme le plus doué du groupe et sa musique chorale, notamment, demeure l'une des plus remarquables de la production américaine. Il s'acquit, du reste, avec sa cantate *Hora Novissima*, une très louable réputation en Angleterre où l'Université de Cambridge le nomma « Doctor of Music ». Moins doué pour l'opéra, il fut joué cependant au Metropolitan en 1912 (*Mona*, d'après Brian Hooker) et à Los Angeles en 1915 (*Fairyland*, également d'après Hooker).

Amy Marcy Cheney, qui devait devenir Mme Beach (1867-1944) dut au fait d'être la première femme compositeur améri-

caine un début de carrière très remarqué, qu'elle exploita avec des pages de circonstance telles que *Festival Jubilate*, *Panama Hymm* ou *Song of Welcome*, puis avec des chansons. Ses deux œuvres les plus importantes sont cependant la *Symphonie Gaelique* et un concerto de piano.

Arthur Whiting (1861-1936) a peu produit, mais son *Quatuor* (1929), son *Concerto de piano*, sa *Suite pour cors et cordes* et *The Golden Cage* d'après William Blake suffisent à le situer parmi les musiciens les plus inspirés de son temps.

Daniel Gregory Mason (1873-1953), élève de Vincent d'Indy, de Paine et de Chadwick, professeur, compositeur et exégète, fut une personnalité des plus saillantes de sa génération et défendit avec passion ses idées sur la musique. Très attiré par le folklore (il écrivit un quatuor sur des thèmes noirs), il affirmait cependant que la musique américaine devait être éclectique et cosmopolite et que le compositeur devait suivre uniquement son instinct, sans se soucier de nationalisme. Son œuvre est variée et abondante, mais révèle plus de soin que d'inspiration.

Edgar Kelley (1857-1944) rapporta d'Allemagne, comme Chadwick, le goût des musiques descriptives et programmatiques. *Gulliver*, *Alice in Wonderland*, *The Pilgrim's Progress*, *Aladdin* (suite chinoise) ou *Ben Hur* (musique de scène) sont encore très liées aux modèles germaniques, dans le sens même où Kelley entendait évoquer les traditions du peuple américain, par un rappel des tendances propres à ses ancêtres européens.

Enfin Edward Burlingame Hill (1872-1960), élève de Paine, Chadwick et Widor, garda de son séjour parisien et de ses études avec ce dernier maître, une particulière sympathie pour la musique française qu'il a, du reste, exprimée dans son ouvrage *Modern French Music*. Son œuvre a évolué d'une tendance à la forme descriptive au goût des grandes fresques étrangères à tout programme. Ayant, par ailleurs, pratiqué la polytonalité et subi l'influence du jazz (notamment dans son concerto pour piano), il s'est ensuite délibérément rangé dans le camp des conservateurs.

Chapitre II

LA MUSIQUE POPULAIRE AMÉRICAINE

« Il y a vingt Amériques, écrivait un voyageur français en 1849. On peut sans se tromper juger le pays de vingt façons diverses. »

En ce qui concerne la musique populaire américaine et les questions folkloriques en général, c'est l'histoire elle-même des Etats-Unis qui commande une telle variété et le jeu d'influences qui en découle.

Trois éléments principaux s'y dessinent cependant.

Le premier est évidemment la musique des tribus indiennes qui aurait pu constituer la base folklorique des Etats-Unis si l'Indien avait été absorbé et avait eu sa place dans la civilisation nouvelle.

Le second est celui que l'esclave noir a apporté d'Afrique et qui s'est modifié jusqu'à acquérir un caractère purement américain.

Le troisième est, enfin, le vieux fonds de ballades et de thèmes d'origine irlandaise, anglaise, française ou espagnole, dont deux ou trois siècles ont fait un document de référence, au regard de la tradition.

I. — Le folklore indien

Il n'y a guère plus d'un siècle que l'étude du folklore des tribus indiennes a commencé à retenir l'attention des musicologues et des compositeurs américains. Ils se sont alors trouvés en présence

d'un des peuples les plus primitifs du globe, mais dont les différentes tribus pratiquaient également la musique en attribuant à leurs chants et à leurs danses un pouvoir surnaturel, notamment dans le contact avec leurs divinités ou dans la guérison des maladies. Tout événement, toute cérémonie et même toute occupation dans leur existence étaient entourés de chants dont elles se transmettaient les thèmes, de génération en génération, certains d'entre eux ne devant être chantés que par les vieillards. Ces thèmes, réservés à un soliste ou à un groupe à l'unisson, accordaient une importance beaucoup plus grande au rythme qu'à la mélodie, celle-ci reposant sur des intervalles simples des gammes pentatoniques. Ils comprenaient un bon nombre de berceuses et des chants rituels, peu de chansons d'amour (étant donné que les mariages étaient arrangés par les parents), sinon pour évoquer les désillusions ; d'autres pour les amis, les animaux, la chasse, les forêts, les lacs, les vents, la pluie, sans oublier les chansons thérapeutiques.

Les Indiens chantaient d'une voix vibrante et nasillarde (spécialement les chansons d'amour) et les plus expérimentés cultivaient le fausset. Une de leurs coutumes favorites consistait en une attaque aiguë, suivie d'un glissement continu d'une note à l'autre, et la plus grande partie de leurs mélodies se terminaient sur la note la plus grave qu'ils pouvaient atteindre.

Ils utilisaient les percussions et flûtes primitives, le rythme des percussions étant généralement différent du rythme du chant et presque toujours irrégulier. Les chants de magie ou thérapeutiques s'accompagnaient de sifflets, et les chants religieux de différentes sortes de crécelles considérées comme objets sacrés.

Etant donné la fidélité des Indiens à leurs traditions, il a pu paraître légitime de considérer leurs chansons comme un héritage direct du passé, en dépit de la pression que peut exercer sur eux la civilisation, et même du contact possible avec la musique des blancs. Il est vrai que les travaux de Baker (1882), Alice Fletcher (1893), Burton (1907) et Densmore (après 1907) ont été réalisés en un temps où cette pression et ce contact étaient moins redoutables qu'aujourd'hui.

II. — Le folklore noir

C'est une vingtaine d'années avant la thèse de Théodore Baker sur la musique indienne qu'une mission culturelle fut envoyée aux îles de Port-Royal pour y étudier les chansons des noirs, et notamment les « spirituals » auxquels on commençait à s'intéresser dans certains milieux musicaux.

Depuis plus de deux siècles, les générations de noirs débarqués dans le Nouveau-Monde pour y connaître l'esclavage entretenaient, en effet, un culte de la danse et du chant aussi indispensables à leur existence que l'air qu'ils respiraient, mais si leurs danses avaient conservé la polyrythmie étourdissante des coutumes ancestrales, les chants de travail ou religieux trahissaient une constante évolution depuis l'évangélisation des masses par les pasteurs et les prêtres. Dans les dures conditions de vie qu'ils subissaient, les noirs avaient, dans le christianisme, le secours d'une religion qui leur apportait la force nécessaire en exaltant l'idéal de sacrifice et surtout en entretenant l'espoir d'une vie meilleure où la soif d'égalité entre les hommes pouvait trouver son compte.

Et le résultat de ce premier contact spirituel entre

les deux races était sans doute le plus précieux apport des noirs à la culture américaine, des chants qui n'auraient jamais existé sans la double rencontre de l'esclavage et du christianisme et qui, tout en respectant la cadence fondamentale des rythmes africains, atteignaient une puissance d'expression universelle.

Il faut précisément souligner l'évolution qui avait fait du noir d'Amérique un personnage bien différent du noir africain et qui amène Margaret Just Butcher à parler de « renversement du caractère affectif et de ses manifestations. L'esprit de l'expression africaine est, dans son ensemble, discipliné, sophistiqué, laconique et fataliste. Le tempérament affectif du noir d'Amérique est exactement l'inverse. Ce que l'on a souvent pris chez le noir d'Amérique pour son côté primitif — sa naïveté, sa sentimentalité, son exubérance et son don d'improvisation spontanée — n'a rien de caractéristiquement africain. On ne peut davantage expliquer ces qualités comme faisant partie de l'héritage ancestral. Elles sont le résultat de l'expérience particulière du noir africain en Amérique, avec ses bouleversements affectifs, ses épreuves et ses souffrances ».

L'origine musicale des negros spirituals était encore très discutée jusqu'à la confrontation du dessin mélodique de la plupart d'entre eux avec les cantiques méthodistes que les noirs avaient appris, puis répétés en les modifiant. On ignore, du reste, la date de leur composition, mais tout porte à croire qu'ils ne sont guère antérieurs à 1800, époque des camps de réveil où des prédicateurs itinérants provoquaient des réunions massives et des conversions en grand nombre.

Entre les visions de damnation alors entretenues par les calvinistes de la Nouvelle-Angleterre, et

l'esprit de cette vie future qu'on se représentait avec une naïveté médiévale, comme un eden de harpes et de sucreries (... ou de chaussures comme le suggère le célèbre *Heaven* !), le noir n'avait pas longtemps hésité. Et c'est de tout son cœur qu'il était venu à cette religion nouvelle qui lui promettait de prendre avec son maître le « train du ciel ». Les cantiques entendus au temple devenaient, dès lors, la base mélodique de ces chants où ils allaient, à leur tour, exprimer leur foi et leur espérance.

Chants issus de la nostalgie et conçus dans un esprit d'humilité et d'élévation religieuse, ils célèbrent, sous le couvert des histoires bibliques, le malheur de l'esclavage et le désir d'un monde meilleur, et leur forme est généralement celle des chants africains, avec opposition des vers conducteurs et de la réponse. La majorité des noirs ne sachant pas lire, ce n'est que par l'oreille qu'ils pouvaient apprendre et retenir les séquences mélodiques que le pasteur leur faisait répéter après lui. Mais ces musiques reprises par les noirs n'allaient pas tarder à se transformer rythmiquement et harmoniquement jusqu'à donner naissance à un genre qui alliait la majesté du cantique à la chaleur du rythme africain, en brassant, par ailleurs, l'un et l'autre dans un mouvement vertigineux de sensualité mystique.

Il convient, du reste, de distinguer le « gospel », ou chant évangélique, qui rapporte à sa manière les épisodes bibliques, des « spirituals » où s'exprime la philosophie simpliste du noir, patient dans ce monde parce que la vie future sera triomphale.

On a dénombré près de cinq cents spirituals authentiques, c'est-à-dire conçus, avant la période de la guerre civile, par des improvisateurs anonymes ou des groupes (probablement, du reste, par les uns

et les autres, les seconds modifiant sans cesse l'esquisse des premiers). Il va de soi que, depuis quarante ans, la carrière triomphale de ces chants sacrés au music-hall ou dans les salles de concert a incité d'autres compositeurs à en paraphraser le style, tandis que certains groupes ou certains solistes présentaient, sous la même étiquette, un répertoire varié allant de Bach et Haendel à Francis Lopez !

Sur ces cinq cents thèmes musicaux recueillis et popularisés d'après le système habituel de notation, il est probable que bien peu nous soient parvenus dans leurs nuances originales, compte tenu des différences essentielles qu'ils comportaient de pays à pays. Des premiers qui aient été publiés (*Roll, Jordan, Roll*, en 1862, *Done wid Driber's Dribin'*, en 1863) aux plus célèbres d'entre eux, *Deep river*, *Nobody Knows* ou *Swing low, sweet chariot*, une même marge de doute peut subsister que la fantaisie des interprètes ne contribue pas à dissiper. Il n'est que d'opposer le style de deux chanteuses noires comme Marian Anderson et Mahalia Jackson pour s'en persuader.

Il est cependant manifeste qu'une forme musicale entièrement nouvelle se rencontre dans ces chants aussi éloignés des thèmes primitifs que des cantiques qui les ont inspirés, et que l'élément folklorique qu'ils représentent est, de très loin, le plus original et le plus riche. C'est à ce titre qu'ils devaient avoir une influence sur l'évolution de la musique américaine dans sa tendance à se différencier de la musique européenne et à travers l'une de ses expressions les plus caractéristiques, le jazz.

On a vu, en effet, depuis longtemps, dans les spirituals, l'origine du blues, complainte de caractère profane qui deviendra l'un des éléments essen-

tiels du jazz. Mais aucun document sérieux n'a précisé l'évolution de l'un à l'autre, jusqu'à la forme très particulière (trois séquences de quatre mesures) du blues, et, sur ce point également, les recherches contemporaines en sont réduites aux conjectures.

Ajoutons que, tout en distinguant rarement le chant religieux du chant profane, les noirs ont conçu des chants de travail où la gamme pentatonique africaine se retrouve beaucoup plus fréquemment que dans les spirituals (1/5 seulement) et dont la répartition habituelle en questions et réponses correspond au besoin d'un rythme favorable à l'effort physique.

III. — L'héritage européen

En dehors des airs populaires, vieilles légendes chantées et refrains traditionnels que les premiers colons avaient apportés avec eux et qui s'étaient transmis de génération en génération, un certain nombre de chants, calqués sur ces modèles mais d'origine américaine, constituent une troisième gamme d'expression folklorique.

Ils ont pour auteurs les premiers compositeurs ou poètes sensibles aux modifications du caractère et du comportement de l'Européen transplanté, sensibles aussi à tous les événements et différents épisodes de cette vie nouvelle dans un monde nouveau. Et malgré l'influence des vieilles ballades anglaises ou irlandaises, et des chansons françaises, traditionnellement plus souples et plus légères, c'est un peu de l'âme américaine qui commençait à s'y révéler.

Mal entretenu et presque inconnu dans les grands centres, cet héritage subsiste dans les régions éloignées où les conditions de vie sont demeurées pri-

mitives, montagnes du Kentucky ou de Tennessee, Caroline, Virginie. Il n'est pas rare de trouver, aujourd'hui encore, s'accompagnant au violon ou à la guitare, des paysans de ces régions chantant de vieux airs conçus d'après les gammes pentatonique, hexatonique ou heptatonique qui révèlent, par ailleurs, un curieux brassage d'influences européennes et de tendances primitives.

Le même phénomène peut, du reste, se retrouver dans les chansons de cow-boys dont la plupart sont des parodies, à couleur archaïque, de ballades ou chants populaires importés d'Europe (Angleterre, France, Allemagne, Espagne, Scandinavie).

Enfin, en Louisiane, le mélange de l'élément noir et de la tradition populaire française (mais surtout paysanne et rurale) donna naissance aux chansons créoles, sans aucun rapport avec les spirituals ; mais, au contraire, pleines d'humour et de grâce, charmant cocktail de légèreté et d'insouciance bon enfant : mélodies françaises ou espagnoles, ponctuées par un rythme africain très syncopé et accompagnées au banjo, elles évoquent l'amour, la joie et la tristesse, au cœur de l'existence quotidienne du noir.

Signalons, pour mémoire, un groupe de chansons inspirées du folklore hongrois importé par les mineurs et ouvriers émigrés.

IV. — Les compositeurs devant le folklore

Cette même histoire des Etats-Unis qui impliquait la multiplicité des éléments populaires sur l'étendue du territoire semble *a priori* peu favorable à l'éveil, chez des compositeurs venus principalement d'Europe, d'une curiosité à l'égard d'un folklore quel qu'il soit.

Et c'est cependant à un étranger que l'idée d'un nationalisme musical basé sur le chant populaire a dû de faire son chemin, en l'occurrence Dvorak, venu à New York, comme directeur du Conservatoire pendant trois ans (1892-1895).

Son séjour a été étourdiment symbolisé par la *Symphonie du Nouveau-Monde*, œuvre slave en dépit de quelques allusions à la thématique locale. Il n'en est pas moins d'une extrême importance d'abord parce qu'il coïncidait avec une tendance de plus en plus grande chez les Américains à secouer le joug germanique (son étiquette « bohémienne » était alors presque un symbole), et surtout parce qu'au moment où personne ne songeait encore à exploiter les valeurs populaires, il s'en montra très enthousiaste et attira sur elles l'attention de ses élèves dans le sens même où il avait utilisé le folklore tchèque. Avec l'autorité que lui conférait sa charge directoriale autant que sa célébrité de compositeur, son influence a été grande et c'est bien de son passage à New York que date l'intérêt porté par les musiciens américains aux questions qu'il avait mises à l'ordre du jour.

A la même époque, il est vrai, et peut-être indépendamment de son action, Mac Dowell, revenu d'Europe, commençait à se passionner pour la musique indienne et donnait à l'école américaine ses premières œuvres de poids.

Né à New York, en 1861, d'une famille de quakers écossais, Edward Mac Dowell fit la plus grande partie de ses études musicales en Europe, Paris (classes de Savard et de Marmontel), Stuttgart (avec Lebert) et Francfort (avec Joachim Raff), et débuta dans la carrière comme professeur de piano à Darmstadt.

Sur le conseil de Liszt, il se consacra presque

entièrement à la composition dès son retour aux Etats-Unis, et, après un nouveau séjour de quatre ans en Europe, s'installa définitivement à Boston.

Les deux concertos pour piano et orchestre écrits pendant ses années d'études l'avaient déjà rendu célèbre et c'est également au piano qu'il confia alors ses quatre sonates (sous-titrées *The tragica*, *The eroica*, *The norse* et *The keltic*), ses douze études de virtuosité, son étude de concert et les *Woodland Sketches*, pièces très romantiques d'inspiration et d'écriture où sa sympathie pour Grieg se révèle fréquemment, à côté d'autres influences telles que Wagner, Liszt ou Mendelssohn.

Nommé professeur à l'Université de Columbia, il concilia pendant huit ans les obligations de sa charge avec la composition de son œuvre, manifestant un très grand intérêt pour la musique populaire et spécialement les thèmes indiens que lui avait révélés Théodore Baker. Sa deuxième suite d'orchestre, dite *Suite indienne*, en utilise plusieurs, mais sans prétendre apporter ainsi un élément de nationalisme à son œuvre.

Bien au contraire, Mac Dowell ne cessa de protester contre les idées de Dvorak affirmant qu'il ne suffit pas d'arranger un thème populaire pour le baptiser musique américaine.

Et, dans une déclaration souvent reproduite, il ajoutait : « Ce que nous devons chercher à exprimer, c'est la vitalité, la jeunesse, l'optimisme et la ténacité d'esprit qui caractérisent l'homme américain. »

La notoriété de Mac Dowell a été très grande et son nom est encore fréquemment cité comme celui du premier compositeur américain digne de participer au concert universel. Il est certes regrettable qu'il ait limité au principe le dessein de charger sa musique de toutes les vertus propres à l'homme

américain, ou qu'il n'ait pas perçu la nécessité de la présenter, à cet effet, dans une forme moins conventionnelle. Son solide métier, l'étendue de sa culture et la noblesse de ses idées auraient pu lui assurer une place de premier plan, alors qu'il nous semble, aujourd'hui, esclave des influences qu'il avait admises sans chercher à s'en évader.

On ne saurait toutefois sous-estimer son importance parmi les musiciens de sa génération. Il fut, de très loin, le plus doué et le plus cultivé, et bon nombre de ses œuvres (ses poèmes symphoniques notamment, *Hamlet and Ophelia* ou *Lamia* d'après Keats) sont des pages d'une inspiration délicate et raffinée.

Après Mac Dowell, plusieurs compositeurs se sont passionnés pour la musique indienne et en ont teinté plus ou moins leurs œuvres.

Farwell (1872-1951) fut le plus dynamique d'entre eux, et contrairement à Mac Dowell, estimait que l'emploi des thèmes indiens constituait un progrès pour la musique américaine. Fondateur de la « Wa-Wan Press », il y publia ses propres compositions qui n'avaient pas encore trouvé d'éditeur, ainsi que beaucoup d'autres œuvres contemporaines, étranger à tout sectarisme et même à tout dessein commercial.

> Nous éviterons, écrivait-il, ce qui est vulgaire et éphémère, et nous rechercherons ce qui est poétique, vivant, émouvant, des œuvres animées d'une flamme géniale et qui possèdent une valeur durable.

Ce dessein ambitieux s'est malheureusement cristallisé autour d'une trop grande proportion d'œuvres mineures dont les auteurs nous sont aujourd'hui complètement inconnus. Mais il a eu le mérite de créer un mouvement en faveur de la musique américaine, à un moment où les composi-

teurs n'avaient pas encore de statut et peu de moyens de se faire connaître.

Lui-même, élève de Norris, puis d'Humperdinck et de Guilmant, composa plusieurs œuvres d'orchestre (*Dawn*, *The Domain of Hurakan*, *From Mesa and Plain*) et recueillit un grand nombre de thèmes populaires au cours de ses tournées de conférences.

Gilbert (1868-1928), élève de Mac Dowell, s'intéressa également aux questions folkloriques, mais ne limita pas sa curiosité à celles des Etats-Unis, qu'il s'agisse des thèmes indiens ou noirs. Il est l'un des premiers à avoir exploré le folklore d'Amérique latine.

Plus que la musique de n'importe quel compositeur ou de n'importe quelle école, disait-il, les mélodies populaires de tous les pays, de toutes les races, de tous les peuples ont été pour moi une source intarissable de plaisir, d'admiration et d'inspiration.

La *Comedy Ouverture on Negro Themes* avait fait sa réputation et fut suivie d'un grand nombre d'autres pièces utilisant les éléments populaires : *American Dances in Ragtime Rythm*, *Negro Rapsody*, *Americanesque*, *Indian Scenes*, *Celtic Studies*, etc.

Cadman (1881-1947) fut l'un des premiers compositeurs américains à vivre de sa musique, grâce, il est vrai, au succès populaire de quelques-unes de ses chansons (*At Dawning* vendue à plus d'un million d'exemplaires). Hostile, comme Mac Dowell, à l'idée de baser le caractère spécifique de la musique américaine sur l'utilisation de thèmes populaires, il en prit toutefois un bon nombre dans ses opéras et pages symphoniques (*Intermezzo* et *Thunderbird Suite* sur des thèmes omahas, *The Spring Song of the Robin Woman* sur une mélodie cheyenne,

American Suite, *Dark Dancers of the Mardi Gras*, *Hollywood Suite*, etc.). Ses opéras sont eux-mêmes conçus pour évoquer les rapports des indiens et des blancs, notamment *Shanewis* (créé au Metropolitan en 1918) et *The Sunset Trail* (Denver, 1925). Un troisième *The Garden of Mystery* (New York, 1925) s'inspire de *Rappaccini's Daughter* de Hawthorne.

Autre compositeur d'opéras indiens, Charles Skilton (1868-1941) avait partagé ses études entre New York et Berlin. En dehors de *Kalopin* et *The Sun Bride* destinés à la scène, il s'inspira de thèmes indiens dans ses pages d'orchestre, *Deer Dance* et *War Dance*, *American Indian Fantasy*, *Suite Primeval*, mais écrivit aussi, sans allusion au folklore, un oratorio *The Guardian Angel*, une Légende et deux Ouvertures pour orchestre et une musique de scène pour *Elektre* de Sophocle.

Citons enfin les deux opéras *Poia* d'Arthur Nevin (Berlin, 1909) et *Winona* de Bimboni (Portland, 1926), écrits sur des thèmes indiens, les pages d'orchestre de Carl Busch (*Minnehaha's Vision*, *Four Indian Tribal Melodies*, etc.), les *Lyrics of the Red Man* d'Harvey Loomis (publiés à la Wa-Wan Press), les recueils de Thurlow Lieurance et de Josephine Mac Gill *(Folk Songs of the Kentucky Mountains)*.

Les thèmes noirs ont également leurs spécialistes, sans qu'aucune œuvre les utilisant se soit cependant imposée au titre d'une réussite exceptionnelle.

L'influence de Dvorak a été ici décisive puisque les premiers compositeurs attentifs à ces thèmes sont ses élèves. La *Negro Rapsody* de Rubin Goldmark, les recueils de William Arms Fisher (à qui l'on doit, par ailleurs, le trop célèbre *Goin'Home* écrit sur le largo de la *Symphonie du Nouveau Monde* !) et ceux de Henry Tacker Burleigh devaient

ouvrir la voie dans laquelle allaient s'engager bientôt Henry Gilbert avec sa *Negro Rapsody*, John Powell avec, également, une *Negro Rapsody*, William Dawson avec sa *Negro Folk Symphony*, Clarence Cameron White avec son quatuor à cordes sur des thèmes noirs, ou James Philip Dunn avec son *Overture on Negro Themes* pour orchestre.

A ces tentatives de transposition de ces chants d'un registre à l'autre de la musique correspondait, en même temps, la publication d'un grand nombre de spirituals, notamment par William Reddick et d'un nombre non moins important d' « à la manière de », par Robert Mac Gimsey ou Jacques Wolfe.

Les chansons populaires traditionnelles anglo-américaines ont, enfin, trouvé des partisans de leur importance dans la musique américaine et, comme le disait Daniel Gregory Mason, dans « la détermination de ce que nous appelons le tempérament américain ». L'un des plus connus est le même John Powell auteur de la *Negro Rapsody* qui s'en inspira dans des pages telles que *Natchez on the Hill*, *In Old Virginia*, *At the Fair* ou sa *Symphonie* (1947). Il sera suivi par Lamar Stringfield, fondateur de l'Institute of Folk Music à l'Université de Caroline du Nord dont la plupart des œuvres s'inspirent précisément de l'héritage anglo-américain : *From the Southern Mountains*, *Moods of a Mooschiner*, *Mountain Dew*, *Cripple Creek*, etc.

Chapitre III

LES PREMIÈRES GÉNÉRATIONS DE COMPOSITEURS

C'est donc parmi les contemporains de Vincent d'Indy, Debussy et Ravel qu'on peut trouver les premiers vrais compositeurs de musique aux Etats-Unis. Le nombre est considérable de ceux qui ont écrit, entre les années 1880 et 1900, s'efforçant de désigner un idiome national au milieu des influences qui pesaient encore sur leur formation et qu'un afflux toujours plus grand de virtuoses et de compositeurs étrangers ne pouvait qu'accuser. Influence allemande, romantique et post-romantique avant toute autre, et pratiquement jusqu'à la fin du siècle, époque où l'impressionnisme français (et surtout Debussy) commença à suggérer un ton moins académique et plus accordé assurément au caractère américain.

Les deux dernières décades du siècle n'en gardent pas moins une importance réelle dans la prise de position des créateurs face à l'ensemble des éléments et des problèmes qui leur sont imposés. Et c'est, d'ores et déjà, que l'éclectisme s'installe au cœur de leur musique, d'une manière si systématique que toute classification semble gratuite et toute étiquette illusoire.

Telle est la raison d'une énumération conçue dans

la progression, un peu artificielle, de l'état civil, car un musicien comme Charles Ives est beaucoup plus « moderne » que certains de ses cadets, mais qui a l'avantage de ne pas solliciter les faits pour établir, à tout prix, des liens entre des hommes et des œuvres dénués de parenté.

I. — Les aînés de Charles Ives

Il est commode et logique de faire de l'œuvre de Mac Dowell le point de départ de l'école américaine, en dépit de celle de quelques confrères plus ou moins inspirés qui étaient ses aînés. Parmi eux, et en dehors des membres de l'école de Boston, nous trouvons notamment George Templeton Strong (1856-1948), élève de Liszt, et qui fit toute sa carrière en Europe. Ses principales œuvres, trois symphonies, deux poèmes symphoniques et surtout deux oratorios pour soli, chœurs d'hommes et orchestre, tentent de retrouver l'esprit de son pays natal à travers la syntaxe de Debussy et de Ravel.

Egalement de formation allemande et ayant vécu à l'étranger, Arthur Bird (1856-1923) est l'auteur d'une *Symphonie carnavalesque*, de deux *Decimettes* pour instruments à vent, de trois suites pour orchestre, et de quelques partitions chorégraphiques ou lyriques.

Plus connu que lui, et plus original dans son écriture et ses orchestrations, Frank Van der Stucken (1858-1929) fit passer sa carrière de chef d'orchestre avant son œuvre, mais Liszt conduisit son *William Radcliff* à Weimar et ses autres pages d'orchestre ou de piano révèlent une riche nature d'artiste.

Bien qu'intéressé, avant tout, par la musique religieuse, Harry Rowe Shelley (1858-1947), élève de Dudley Buck et de Dvorak, unit différentes pages d'orchestre, dont deux symphonies, à quatre oratorios d'une solide facture et d'une inspiration soutenue.

Il est d'usage, enfin, de mentionner le nom et l'œuvre de l'Alsacien Charles-Martin Loef-

fler (1861-1935) parmi les compositeurs américains de cette génération. Né à Mulhouse, mais fixé aux Etats-Unis dès l'âge de vingt ans, il fut, jusqu'en 1903, violoniste à l'orchestre de Boston et ne commença guère sa carrière de compositeur qu'après cette date. Son œuvre, essentiellement française d'esprit et de syntaxe, a profondément influencé la première décade du siècle et puissamment contribué à la rupture avec le style académique. Passionné de chant grégorien et de mélodies liturgiques, il a fréquemment recherché le style modal archaïque propre à évoquer le visage mystique de sa personnalité, mais il fut aussi un maître de l'orchestration et un subtil harmoniste. Ses œuvres principales sont : *un Poème païen*, inspiré de Virgile, *la Mort de Tintagiles*, d'après Maeterlinck, *la Villanelle du Diable*, d'après Rollinat, la symphonie *Hora Mystica*, *Evocation* pour chœur féminin, voix parlée et orchestre, des mélodies et de la musique de chambre.

Une période de dix-sept ans s'étend ensuite de la naissance de Mac Dowell à celle de Charles Ives pendant laquelle nous rencontrons notamment John Alden Carpenter, Frederick Converse, Carl Ruggles et Henri Hadley.

C'est probablement l'utilisation de certains éléments de jazz dans son concertino pour piano ou plusieurs partitions comme *Krazy Kat* et *Skyscrapers* qui valut à John Alden Carpenter (1876-1951) d'être appelé « le plus américain de nos compositeurs ». Elève de Paine et d'Elgar, il n'avait abandonné l'influence allemande que pour admettre l'influence française avec, du reste, beaucoup d'habileté et de souplesse, et c'est plutôt dans l'esprit que dans le style qu'il faut rechercher son originalité. Il sut équilibrer avec bonheur sa double activité d'homme d'affaires et de musicien, jusqu'au moment

où il prit sa retraite. De cette époque, datent deux symphonies, *les Sept âges* et le *Carmel Concerto*, d'une densité bien étrangère à l'humour des *Adventures in a Perambulator*.

Autre disciple de Paine, Frederick Converse (1871-1940) fut le premier Américain de naissance à être joué au Metropolitan Opera de New York. *The Pipe of Desire* (1910) est cependant d'une conception très conventionnelle, en dépit de l'écriture, toujours facile et agréable, de son auteur. Trois symphonies, des œuvres concertantes, des poèmes symphoniques (dont le célèbre *Flivver ten million* qui utilise, en dehors du grand orchestre, une trompe d'auto, une soufflerie, un sifflet et une enclume), un autre opéra et de la musique de chambre complètent son catalogue.

Carl Ruggles (1876) a peu écrit, mais ses tentatives attestent une constante interrogation des possibilités sonores en vue d'obtenir une formule qui lui soit personnelle. C'est dans cet esprit que nous trouvons fréquemment chez lui des combinaisons instrumentales originales, *Portails* pour treize instruments à cordes, *les Hommes et les Montagnes* pour 31 instruments, *les Anges* pour 4 trompettes et 3 trombones, etc. Venu librement à la syntaxe de Schoenberg et d'Alban Berg, Carl Ruggles est un indépendant dont l'expression semble parfois austère, mais à laquelle on ne peut dénier la puissance, l'authenticité et une originalité de bon aloi.

Henri Hadley (1871-1937), réciproquement, est le type même du compositeur éclectique, passant d'un style à l'autre avec une égale habileté et, du reste, consacré par une audience immense, de fréquentes exécutions et plusieurs prix et distinctions. Cinq symphonies, des opéras, d'autres pages sympho-

niques ou concertantes et de la musique de chambre composent son catalogue, l'un des plus importants de toute la production américaine.

A ces quatre noms, nous pouvons ajouter ceux de Ernest Schelling (1876-1939), pianiste et compositeur, élève de Paderewski et dont *A Victory Ball*, créé par Stokowski en 1923 a fait une brillante carrière ; — Rossette Cole (1866-1952), élève de Max Bruch et auteur de plusieurs partitions pour chœurs et orchestre d'une facture très franckiste ; — Max Bendix (1866-1945), violoniste et compositeur, spécialisé dans les pages concertantes ; — Gustav Strube (1867-1948), fondateur de l'orchestre symphonique de Baltimore, et compositeur de nombreuses partitions d'orchestre et de musique de chambre ; — Arne Oldberg (1874-1946) dont les quatre symphonies et le poème symphonique *la Mer* ont établi la solide réputation d'orchestrateur ; — enfin, Blair Fairchild (1877-1933), fixé à Paris depuis 1903, et dont le ballet *Dame Libellule* représenté à l'Opéra-Comique a peut-être fait oublier injustement la musique de chambre.

II. — L'Œuvre de Charles Ives

Charles Ives est l'une des figures les plus attachantes de l'école américaine. Elève de son père, puis de Dudley Buck et d'Horatio Parker, à l'Université de Yale, il s'intéressait, dès l'âge de douze ans, aux questions rythmiques et pouvait, deux ans plus tard, accepter un poste d'organiste à Danbury.

Ses premières compositions, datant de sa seizième année sont des mélodies qu'il ne devait pas désavouer, plus tard, puisqu'il en publia, en 1922, plus d'une centaine échelonnées de 1880 à 1911.

Esprit indépendant qui scandalisait Horatio Parker, il se passionna très tôt pour les sonorités et les techniques nouvelles, curieux de tout ce qui pouvait entraîner l'expression musicale hors de l'académisme et de la sentimentalité, et tournant bruyamment le dos aux règles du goût et de la correction importées d'Europe. Le *Psaume 67* (1894)

offre, à cet égard, les premiers exemples d'une polytonalité entièrement nouvelle pour l'époque au sein d'un genre qui pouvait attester le mieux sa fidélité à la tradition de la Nouvelle-Angleterre.

Les deux premières symphonies et la première sonate pour piano qu'il esquisse dès les années de Yale trahissent d'autres préoccupations formelles et cherchent à utiliser certains éléments de la tradition américaine, notamment des thèmes populaires, dans l'expression d'un lyrisme encore très lié à l'esthétique fin de siècle. Et ce sont souvent de curieuses perspectives qu'il découvre ainsi sous l'angle rythmique et harmonique, tandis que l'essentiel de son discours s'en tient à des mélismes voisins de la banalité.

Pour sauvegarder son indépendance, Charles Ives préféra, cependant, se tenir à l'écart du monde musical et exercer une autre profession qui lui permit de poursuivre sa carrière en toute sécurité. C'est ainsi qu'après avoir été organiste et chef des chœurs au Presbytère central de New York, il préféra entrer dans une compagnie d'assurances et n'être plus qu'un musicien du dimanche.

La période la plus intéressante de sa vie créatrice s'ouvre alors (1906) et se poursuivra pendant dix ans. Très influencé par Emerson et les transcendentalistes de Concord, Hawthorne, ou Thoreau, il tenta une transposition musicale de leur doctrine, non seulement dans le programme de certaines de ses œuvres, mais dans un rôle qu'il crut pouvoir assigner au domaine sonore dans « la contemplation de la mystérieuse création de la terre et du ciel, l'épanouissement de toute vie dans la nature et dans l'humanité vers le divin ».

A cet ambitieux dessein, la *Quatrième Symphonie* et les esquisses d'une cinquième qui aurait été

l'*Universe Symphony* apportaient la même somme d'expériences polyrythmiques et polytonales émaillant une trame mélodique d'une transparence, par ailleurs, totale. Mais c'est dans la deuxième sonate pour piano, dite *Concord Sonata*, réalisée de 1904 à 1915, que Charles Ives semble avoir atteint l'expression absolue de sa pensée, compte tenu de l'obligation où il s'est trouvé lui-même de l'expliciter dans une suite de *Six essais avant une sonate*, publiée en même temps que la musique elle-même. Son but est ici d'évoquer, en quatre mouvements, les philosophes qu'il admire, à la fois dans un « ensemble d'images et d'impressions » et dans des intentions naïves, telles que de charger une dissonance exposée *fortissimo* d'accompagner Emerson « soudainement appelé pour un voyage transcendental »...

D'autres partitions participant de semblables préoccupations voient le jour pendant la même période, *A set of pieces* pour orchestre de chambre (1910), images de la vie de la Nouvelle-Angleterre dans les années 1880, *Three places in New-England* (1903-1914), tableaux musicaux qu'on a un peu étourdiment rapprochés de l'*Iberia* debussyste, d'autres suites d'orchestre, des chœurs, de la musique de chambre et des mélodies où les différents aspects de sa nature se retrouvent : d'une part, recherches d'expression attentives à la polymétrie, l'atonalité, la rythmique (y compris le *rag-time*) ou l'effet insolite, tel que certains passages à jouer, au piano, avec une planche ou une règle ; de l'autre, mélodies simples à caractère burlesque ou populaire, tendances à la parodie, contrastes de violence et de tendresse, ou d'abstraction et de sentimentalité.

Après *Eschyle et Socrate* (1922), *Aux Antipodes* (1923) et *le Largo et Allegro pour deux pianos au*

quart de ton (1924), Ives s'est pratiquement arrêté d'écrire. Ce n'est qu'en 1939, quand Kirkpatrick créa la deuxième sonate qu'on s'avisa, du reste, de l'ampleur de son œuvre et de son originalité.

III. — Autour de Charles Griffes

Les deux décades qui séparent la naissance de Charles Ives de celle des « musiciens du siècle » voient arriver dans la musique américaine beaucoup plus d'hommes appliqués et consciencieux que de réels talents, les uns et les autres généralement rangés sous la bannière commode des « éclectiques ». Le moment de leurs débuts dans la carrière coïncide, du reste, avec un intérêt plus grand apporté à l'Ecole française, au détriment de l'Ecole allemande, et une prise de conscience de plus en plus nette de la nécessité d'écrire, avant tout, une musique américaine.

C'est ce qui amène Arthur Shepherd (né en 1880) à rechercher dans le folklore les éléments d'un message vraiment national. Ses œuvres symphoniques, *Horizons*, la série des *Dance Episodes on an exotic them* et la *Fantasia on Down East Spirituals* s'inspirent de thèmes populaires, tandis que d'autres pages se réfèrent plus directement à la tradition française, *Triptyque* pour soprano et cordes, d'après Tagore, *Ouverture pour un drame*, *Psaume 42* pour chœurs et orchestre, un concerto de violon et deux sonates pour piano.

Contemporain de Shepherd, Ernest Bloch (1880-1959) est généralement revendiqué par les musicologues et critiques américains, malgré sa naissance en Suisse et sa destinée de citoyen du monde qui imprime à son œuvre un visage cosmopolite. Installé aux Etats-Unis de 1916 à 1930, puis après 1939,

il est, en tout cas, avec Hindemith, celui des musiciens européens qui a le plus marqué l'école de son pays d'adoption et, par ailleurs, qui a su lui rendre hommage dans un monument digne de son ambition, la rapsodie épique *América*, créée à New York, en 1928. Mais, de même que pour Schoenberg, Bartok ou Strawinski, on voit mal l'opportunité de considérer ici l'ensemble de son œuvre, en dépit de la nationalité américaine qu'il avait adoptée dès 1924.

Un lot de compositeurs secondaires nous sépare maintenant des deux noms importants de cette génération, Gruenberg et Griffes : citons, pour mémoire, les opéras (et notamment *The Snowbird*) de Théodore Stearns ; les œuvres chorales, cantates et oratorios, de Harvey Bartlett Gaul ; les *Impressions symphoniques* et la *Symphonie de la Cité* de Carl Eppert ; les oratorios de Nathaniel Dett, compositeur noir ; les différents travaux folkloriques de Percy Grainger, et les sept opéras de Paul Hastings Allen, principalement goûtés en Italie.

Quatre symphonies et autant de concertos, des poèmes symphoniques, de la musique de chambre et cinq autres opéras ont fait moins pour la gloire de Louis Gruenberg que son *Emperor Jones* au Metropolitan. Né en Russie en 1884, mais élevé au Conservatoire de New York, Gruenberg avait près de trente ans quand il commença à composer et se trouva alors entraîné, comme la plupart de ses cadets, dans l'aventure du jazz. Il tenta d'en concilier l'esprit avec les formes classiques dans les *Jazzettes* pour violon et piano, les *Quatre indiscrétions* pour quatuor à cordes, la *Jazz suite* pour orchestre et deux œuvres chorales, *The Daniel Jazz*, pour ténor et huit instruments, et *The Creation* pour baryton et huit instruments. Avec *Emperor*

Jones, il réalisait cependant le premier opéra américain vraiment original, au point que la critique pouvait saluer en lui « un compositeur dont l'instinct dramatique et l'intuition pour le théâtre semblent infaillibles et dont la technique musicale est caractérisée par une science très moderne et une souriante maîtrise ». Sujet emprunté à O'Neil et traité musicalement dans un récitatif déclamé ou parlé qui garde à l'action la vivacité de son rythme, tandis que le tam-tam crée une sorte de décor obsédant, allant jusqu'à l'hallucination. Le spiritual *Standin'in the Need of Prayer* apporte la seule note d'effusion lyrique, mais avec la même dignité que le reste de la partition dont l'un des éléments les plus originaux est l'emploi des chœurs, très inspirés des rythmes et des chants afro-américains, et jouant le rôle de commentateur, d'acteur ou de prophète.

Un autre opéra, *Jack and the Beanstalk*, sur un livret satirique de John Erskine, s'était, avant *Emperor Jones*, imposé à l'attention du monde musical par l'habileté avec laquelle le compositeur y évoquait le meuglement de la vache ou la ponte des œufs d'or !

Charles Tomlinson Griffes (1884-1920) n'eut pas le temps d'affirmer un tempérament dramatique auquel on commençait à rendre hommage au moment de sa mort, à trente-six ans. Mais il pouvait, d'ores et déjà, être considéré comme l'un des créateurs les plus inspirés et les plus personnels de sa génération et, peut-être, de toute l'histoire de la musique américaine.

Il avait étudié en Allemagne le piano et la composition (avec Humperdinck) et ses premières œuvres, des mélodies sur des textes allemands, anglais et américains, portent encore la marque de cette école. Mais dès son retour aux Etats-Unis, les

maîtres français (notamment Debussy et Ravel) et russes (Scriabine) ont sur sa pensée et sa syntaxe une influence décisive et ses premières pièces pour piano ne tardent pas à le prouver (*The lake at Evening*, *The Vale of Dreams*, *The Night Winds*, Barcarolle et Scherzo), en marge d'une rare puissance d'évocation.

Indifférent à une expression typiquement américaine, et passionné d'exotisme et de tout décor qui permette à l'imagination de s'exalter, il s'en tiendra, pendant plusieurs années, à un art de suggestion dont les réalisations se feront de plus en plus subtiles et plus raffinées. *The Pleasure Dome of kubla khan*, d'après Coleridge, les *Roman Sketches* pour piano, les *Indian Sketches* pour quatuor, *The Kaim of Koridwen* ou les *Five poems of Ancient Chine and Japan* soulignent les étapes d'une évolution de pensée et d'écriture qui fait de Griffes, à la trentaine, l'un des musiciens les plus complets de son temps.

Une dernière étape de cette évolution se perçoit, enfin, dans les deux pages qui terminent son catalogue, le *Poème pour flûte et orchestre* (1918) et la *Sonate pour piano* (1918-1919), en dépit d'une tendance qu'on sent constante à cultiver l'orientalisme ou, du moins, celui des *Pagodes* ou des *Poissons d'or* debussystes. Mais le *Poème* est un chef-d'œuvre de nuance et d'intensité poétique, et la *Sonate* révèle une maîtrise absolue dans la recherche d'une logique tonale au cœur d'un tissu harmonique singulièrement hardi, et dans le développement de thèmes d'une riche inspiration.

C'est cependant aux *Roman Sketches*, *The White Peacock*, notamment, qu'on a limité l'originalité de Charles Griffes et l'essentiel de la place qui lui revient dans le courant musical de sa génération.

Une même curiosité pour les disciplines compositionnelles capables d'exprimer la pensée romantique se retrouve chez Emerson Whithorne, né également en 1884, mais avec infiniment moins de talent que chez Griffes. Son quatuor à cordes *Greeh Impressions*, son cycle de mélodies *Saturday's Child* sur des textes de Countee Cullen, son *Poème pour piano et orchestre* créé par Gieseking en 1927 et surtout *The Dream Pedlar* révèlent cependant un artiste sensible et racé.

IV. — Les compositeurs nés de 1885 à la fin du siècle

La naissance de Wallingford Riegger et de Jérôme Kern au cours de la même année 1885 pourrait être le symbole de l'extraordinaire variété à laquelle va tendre l'Ecole américaine dès qu'ils seront en âge de s'exprimer musicalement.

Wallingford Riegger a été l'un des premiers compositeurs américains de naissance à employer le système dodécaphonique qu'il a découvert en 1927. Après des études musicales à l'Université de Cornelle, puis en Allemagne, il avait commencé sa carrière par des pages néo-romantiques (musique de chambre, et notamment un trio) ou néo-impressionnistes (*la Belle Dame sans merci*, pour quatre voix solo et huit instruments), mais, dès *Study in Sonority* pour dix violons (ou multiples), et *Dichotomy*, pour orchestre, c'est une conception toute nouvelle de l'harmonie qu'il propose : dans la première, substitution aux traditionnels accords de tonique et dominante de deux autres accords jouant le même rôle ; dans la seconde, utilisation de deux séries de onze et treize notes dans un ensemble qu'il commente lui-même en ces termes :

Une des particularités que j'aimerais souligner est ce que j'appelle la « séquence cumulative », système qui n'est pas nouveau, mais que j'ai employé peut-être plus consciemment et plus fréquemment que d'autres, et qui consiste à conserver le motif original et à y ajouter une « séquence au-dessus ou au-dessous », au lieu de faire évoluer le motif lui-même. Je me sers aussi de ce que j'appelle « *stretto* organique », c'est-à-dire le télescopage de différents fragments au lieu du sujet avec lui-même, comme dans la fugue. C'est comme si l'on commençait un thème subordonné avant que le thème principal soit établi.

Désormais, les compositions de Riegger exploiteront ses découvertes des années 1930. Citons une sonate pour flûte seule dont le dernier mouvement contient une série de trente-six notes non répétées ; une *Fantaisie et Fugue* pour orchestre et orgue ; *Music for Brass Choir*, pour dix trompettes, quatre cors, dix trombones, deux tubas et timbales ; de nombreuses pièces pour piano et de la musique de chambre ; enfin, quatre symphonies très personnelles de conception et de structure dans lesquelles il tente une synthèse des formes classiques et de tout ce qui peut servir l'expression contemporaine dans une discipline saine et profondément honnête.

Deems Taylor, également né en 1885, et connu dès la création de sa suite *Through the Looking Glass*, a dû cependant sa consécration définitive à ses deux opéras *The King's henchman* et *Peter Ibbetson*, heureux mélanges de Wagner et de Puccini, mais conçus par un homme habile, expert dans les questions théâtrales et dans l'art de réaliser des succès de foule.

Johns Becker, né en 1886, a fait fortune par une formule qu'il semble, du reste, avoir adoptée au pied de la lettre : « Les lois sont faites pour les imitateurs. Les créateurs font les lois. » Sa haine de la convention l'a amené, de très bonne heure, à des recherches de tous ordres concernant le style ou

les moyens d'expression, malheureusement illustrées par des pages qui ne semblent pas avoir le souffle nécessaire pour imposer ses vues avec conviction. Il a cependant beaucoup produit et dans tous les genres, sept symphonies, sept concertos (dont certains pour deux flûtes ou deux cors), des œuvres chorales, des opéras, des ballets (notamment *Dance Figure* et *Obongo-Dance Primitive* dans lequel il utilise vingt-neuf instruments de percussion), de la musique instrumentale et de la musique de chambre.

C'est aux antipodes d'un tel programme que nous trouvons Edward Ballantine, l'un des plus attachés à la tradition néo-romantique. Ses pages d'orchestre, bien écrites et noblement conçues, ont eu l'honneur d'être interprétées par les plus grands orchestres américains, éclectiques, eux aussi, dans leurs programmes.

Entre ces deux tendances extrêmes, les autres compositeurs accumuleront sonates sur symphonies en fonction de leurs sympathies ou des influences qu'ils admettent, mais sans atteindre à l'expression universelle.

La même année 1886 voit naître James Robert Gillette, organiste et professeur, attaché aux formes classiques dans deux symphonies, deux cantates et une quarantaine de pièces d'orgue ; — George Frederick Boyle, auteur d'une *Symphonie Fantaisie*, de plusieurs concertos et d'une importante production de musique de chambre ; — Joseph Achron, originaire de Lithuanie, également attiré par la musique de chambre, en dehors de trois concertos de violon ; — Cesare Sodero, enfin, originaire d'Italie, et dont les opéras ont connu une audience plus importante que ses poèmes symphoniques ou suites d'orchestre.

En 1887, le nom d'Edwin Shippen Barnes, élève de d'Indy, et auteur de trois cantates et de pièces d'orgue, rejoindra, de même, celui du célèbre Sigismond Romberg, compositeur de comédies musicales et fournisseur habituel du Winter Garden à

New York (*Blossom Time*, *The Student Prince*, *The Desert Song*, *The New Moon*, *Up in the Central Park*, etc.), par-dessus ceux de Alois Reiser, élève de Dvorak (un opéra *Gobi*, plusieurs poèmes symphoniques, musique de chambre), de Franck Harling, très influencé par le jazz dans ses opéras (*A light from St. Agnes*, et *Deep River*) et son *Jazz concerto*, et de Marion Bauer qui passa pour révolutionnaire, à cause de ses sympathies impressionnistes, avant d'être définitivement remise *middle-of-the-road*. Elève de Pugno, Gédalge et Nadia Boulanger, elle unit à un important catalogue de musique de chambre, des concertos et pages symphoniques aux titres variés.

1888 pourrait être l'année d'Irving Berlin, l'un des noms les plus célèbres de la musique légère aux Etats-Unis, qu'il s'agisse de la chanson, de la musique de film ou des comédies musicales. Nous y trouvons également Philip Greeley Clapp, auteur de six symphonies, quatre poèmes symphoniques et de nombreuses œuvres chorales, les uns et les autres très influencés par Gustav Mahler ; — Burnet Corwin Tuthill, directeur du Collège de Musique de Memphis, et intéressé par toutes les combinaisons instrumentales, notamment en ce qui concerne les vents ; — Werner Josten dont le *Concerto Sacro*, inspiré du *Retable* d'Isenheim, traduit, dans un langage musical où se lit l'influence de Stravinski, une pensée noble et sévère ; — et Harold Milligan, organiste et compositeur de musique sacrée.

Aucun compositeur saillant ne peut être signalé au cours des années 1889 à 1893 qui voient naître cependant :

En 1889 : Mabel Wood-Hill, spécialisé dans la musique légère avant d'aborder les formes symphoniques ; — Chalmers Clifton, élève de d'Indy et Gédalge, auteur de plusieurs œuvres

intéressantes au point de vue instrumental ; — Eugène Bonner, qui a notamment quatre opéras à son actif ; — et Frederick Search qui a réparti son activité musicale entre une carrière de violoncelliste, de chef d'orchestre et de compositeur, ce dernier plus attiré vers la musique de chambre (huit quatuors notamment).

En 1890 : Philip James, lui aussi chef d'orchestre, professeur et compositeur titulaire de nombreux prix et distinctions pour sa *Station WGZBX*, son ouverture *Bret Harte*, sa suite pour orchestre à cordes et son poème orchestral *Song of the Night* ; — Walter Kramer, dont l'important catalogue comprend notamment une symphonie rapsodique pour violon et orchestre et d'autres pages pour le violon très appréciées des virtuoses ; — Harold Morris dont l'œuvre la meilleure est un concerto de piano ; — Edwin Stringham, qui recherche avant tout la couleur orchestrale et utilise les éléments du jazz ; — Carl Hugo Grimm, plus attiré vers les combinaisons harmoniques issues des modes exotiques et orientaux ; — Joseph Clokey, connu pour ses œuvres chorales ; — Arcady Dubensky, d'origine russe, orchestrateur remarquable et qui a abordé pratiquement tous les genres ; — enfin, John Hovard, dont l'œuvre de fin musicologue a fait quelque peu oublier les compositions pour le piano et la musique de chambre.

En 1891 : Frederick Jacobi dont les débuts, très influencés par la musique indienne (quatuor, et quatre danses pour orchestre) laissaient prévoir un créateur uniquement préoccupé de nationalisme et qui a évolué vers des techniques beaucoup plus modernes dès son second quatuor, sa *Symphonie* et ses différentes pages orchestrales ; — Adolph Weiss, disciple de Schoenberg, dont certaines pages sont édifiées sur la base de un ou deux intervalles ; — Richard Donovan, également orienté vers une expression originale et neuve dans ses pages d'orchestre ou vocales ; — Thomas Griselle qui fut l'un des premiers compositeurs américains à utiliser les éléments du jazz, principalement dans *Cubist*, un *classical-jazz* pour orchestre, écrit dès 1918 ; — et Timothy Mather Spelman, de formation et de culture internationales, et qui, en un copieux catalogue, traite avec la même aisance, l'opéra, l'orchestre et la musique de chambre (l'un de ses quatuors a été révélé au festival de Menton, 1952).

En 1892 : Ferdé Grofé dont l'un des plus beaux titres de gloire est d'avoir orchestré la *Rapsody in Blue* de Gershwin, et qui est encore plus connu comme arrangeur que comme compositeur. Sa suite *Grand Canyon* est cependant l'une des pages les plus jouées aux Etats-Unis ; — Samuel Barlow dont

Mon ami Pierrot a été le premier ouvrage lyrique américain représenté à Paris (Opéra-Comique, 1935) ; — et Arthur Lourié, dans la mesure où, comme pour Ernest Bloch, il est possible de le considérer comme un compositeur américain.

En 1893 : Bernard Rogers, élève de Bloch et Nadia Boulanger et maître, à son tour, de plusieurs jeunes de talent, Diamond, Gail Kubik et Bergsma, dont l'œuvre révèle une profonde personnalité se traduisant dans une syntaxe encore classique, mais d'une parfaite maîtrise. Ses œuvres les meilleures sont *la Passion*, quatre symphonies, deux *Soliloquy* et trois opéras, dont *The Warrior* sur le thème de *Samson et Dalihah* ; — Douglas Moore, élève de d'Indy et Tournemire, qui avait déjà un catalogue copieux d'œuvres en tous genres quand l'opéra *The Devil and Daniel Webster* lui assura la célébrité. Charmant musicien qui ne vise pas, non plus, à l'originalité pour elle-même, il traduit une pensée sensible et spirituelle avec une rare maîtrise d'orchestration ; — Horace Johnson, que deux œuvres d'orchestre ont rendu célèbre, *Imagery* et *Streets of Florence*, battant tous les records d'exécution au moment de leur création ; — et Eliot Griffis, dont le départ fut, lui aussi, fulgurant, avec une sonate de piano précédant quelques œuvres d'orchestre et de musique de chambre de moindre importance.

L'année 1894 voit naître, en revanche, l'un des musiciens les plus populaires et sans doute l'un des plus doués de toute l'Ecole américaine, Walter Piston. Elève, à Paris, de Nadia Boulanger, pendant deux ans (1924-1926), il écrit ses premières œuvres dès son retour aux Etats-Unis, une sonate pour piano, trois pièces pour flûte, clarinette et basson, une pièce symphonique et une suite pour orchestre dans lesquelles éclate sa curiosité des techniques modernes, en marge d'un essai d'assimilation du jazz comme l'une des forces vives de l'expression contemporaine. A ce titre, les milieux « avancés » le virent arriver avec sympathie et encouragèrent ses tentatives, le concerto pour orchestre, les deux quatuors, les sonates pour flûte et hautbois, le concertino pour piano et orchestre de chambre, le *Prélude et Fugue pour orchestre* et la *Première Symphonie*.

Mais, dès 1938, une évolution se dessine dans ses moyens d'expression, autour du ballet *The Incredibile Flutist*, de la sonate et du concerto pour violon. Sa position néo-classique et conservatrice s'affirme dans une tendance beaucoup plus manifeste vers la simplicité, la clarté des thèmes et le style direct, tendance qui confère parfois à l'œuvre une apparence de dialogue entre deux styles différents, tant la pensée musicale est souple et rapide.

Enfin, sans trahir son parti pris de sobriété et de discrétion, un lyrisme plus chaud et plus coloré semble inspirer une troisième manière qui se manifeste dès la *Deuxième Symphonie* (1944), le *Troisième Quatuor* (1947) et le *Quintette pour piano et cordes* (1949).

Elégante synthèse de tout ce que la musique de son temps peut lui offrir comme moyens d'expression, l'œuvre de Walter Piston rachète par la grâce de son écriture mélodique ce qu'une telle position pourrait avoir de redoutable dans l'académisme et l'impersonnalité. Professeur à Harvard jusqu'en 1960, Piston est, par ailleurs, l'auteur de trois ouvrages importants d'harmonie, d'analyse et de contrepoint.

Son contemporain Bernard Wagenaar est, lui aussi, un homme à deux visages, capable d'une veine légère dans son *Triple concerto pour flûte, harpe, violoncelle et orchestre*, et sa comédie musicale *Pieces of Eight*, et attentif aux courants nouveaux dans d'autres pages de plus de poids, sa *Sinfonietta* ou son *Divertimento pour orchestre* notamment.

Un troisième exemple d'écriture destinée à recueillir une vaste audience nous est fourni par l'opéra *Garrick* d'Albert Stoessel. Après une *Suite Antique* assez conventionnelle et un *Concerto Grosso* d'un élégant néo-classicisme, cette œuvre lyrique fuit les scénarios traditionnels pour se rapprocher

de l'histoire racontée en musique, et dans une musique expressive et claire.

Si l'on ajoute les *Ritratti* et les *Poèmes symphoniques* de Charles Haubiel écrits dans une synthèse de tous les courants et expressions possibles, on pourra conclure qu'aucune année n'a apporté plus d'éclectisme à la musique américaine que 1894.

Une seule exception : Mark Wessel, élève de Schoenberg, dont les pages symphoniques et concertantes s'inspirent plus spécialement de l'œuvre de son maître.

En 1895, deux noms importants, Leo Sowerby et William Grant Still.

Leo Sowerby avait déjà à son actif plusieurs pages de musique de chambre et d'orchestre (notamment *Comes Autumn Time*, le premier concerto de piano, une symphonie et un quintette à vents) quand il partit pour Rome, comme boursier de l'Académie américaine. Il y passa trois ans, au cours desquels il écrivit sa *Ballade pour deux pianos et orchestre* et la suite *From the Northland* qui évoque des paysages canadiens, et revint aux Etats-Unis pour être nommé organiste et maître de chapelle à Chicago. Cette charge l'entraînera bientôt à composer des œuvres d'inspiration religieuse et principalement pour l'orgue, tandis qu'un autre visage de son activité l'amène à enrichir de quelques « classiques du jazz » le répertoire de l'orchestre Paul Whiteman... C'est pourquoi, sur le plan musical, il est, selon ses propres termes, « Dr. Jekyll et Mr. Hyde » ! Trois symphonies, d'autres concertos, des chœurs et un catalogue important de musique de chambre ont moins fait pour sa gloire que le poème symphonique *Prairie* inspiré de Sandburg, et le *Canticle of the Sun* qui lui obtint, en 1946, le Prix Pulitzer.

Après avoir débuté comme arrangeur de musique populaire, William Grant Still se donna pour mission de magnifier la tradition afro-américaine, en s'inspirant du folklore, des légendes et de l'esprit des noirs. Une trilogie, conçue de 1930 à 1937, unit, dans ce sens un poème symphonique *Africa* aux deux symphonies *(Symphonie Afro-Américaine* et *Song of a New-Race)*, tandis que d'autres pages, fidèles au même programme, tentent d'adapter le génie noir au style concertant (*Kaintuck* pour piano et orchestre), au ballet *(Sahdji)* ou à l'art lyrique (deux opéras : *Blue Steel* et *Troubled Island*). Une très grande simplicité d'écriture caractérise le traitement des thèmes populaires et le compositeur ne cache pas son intention d'un appel constant et systématique à l'émotion, certains titres portant en eux-mêmes un programme assez éloquent : *And They Lynched Him on a Tree*, *Plain Chant for America*, *In Memoriam*, etc. L'œuvre de William Grant Still n'en est pas moins l'une des expressions de l'Amérique musicale marquée du sceau de la plus grande authenticité.

Contemporains de Sowerby et Grant Still, Léo Ornstein, Dane Rudhyar et Paul White ont entre eux peu de points communs. Ornstein, d'origine russe, pianiste, et compositeur, élève de Glazounow, a commencé sa carrière par des pièces conventionnelles et inoffensives auxquelles il a brusquement tourné le dos pendant quelques années au bénéfice d'une syntaxe plus agressive et, du reste, très efficace sur le plan publicitaire. *A la chinoise* et *Wild Men's Dance*, témoins de cette « poussée barbare » ont cependant laissé place à d'autres pages d'un pur classicisme où le sentimentalisme du compositeur peut se donner libre cours.

Dane Rudhyar, d'origine française, d'abord in-

fluencé par Stravinsky dans ses *Poèmes ironiques* présentés aux Etats-Unis dès 1917, a évolué vers l'atonalité et s'insurge contre ce qu'il nomme la subordination américaine aux systèmes européens.

Paul White nous ramène à des horizons plus orthodoxes avec *The Voyage of the Mayflower*, sa suite *Five Miniatures*, sa *Symphonie* et d'autres pages élégantes pour orchestre ou ensembles de chambre.

C'est enfin, pour les années 1896 et 1897, cinq compositeurs que nous pourrions tout aussi bien rapprocher des « musiciens du siècle », étant donné l'importance de leur œuvre et la place qu'ils tiennent dans la musique américaine d'aujourd'hui : Roger Sessions, Virgil Thompson, et Howard Hanson, Henry Cowell et Quincy Porter.

L'œuvre de Roger Sessions est relativement peu abondante et, cependant, sa personnalité s'impose comme l'une des plus rayonnantes de la musique américaine. Elève d'Horatio Parker, Nadia Boulanger et Ernest Bloch, il débuta par une musique de scène pour *les Masques noirs* d'Andriev dont la puissance dramatique s'exprimait dans une langue originale, en dépit de l'influence avouée d'Ernest Bloch et de Stravinsky. Il passa ensuite huit ans en Europe au cours desquels il s'intéressa spécialement à Schoenberg et Alban Berg, mais aussi à Richard Strauss et Hindemith. Le résultat fut une synthèse homogène de ces différents éléments dont aucun n'est déterminant, mais dont chacun a pu contribuer à l'essor d'une personnalité scrupuleuse et à sa libre expression. C'est ainsi que de *la Pastorale* pour flûte solo (1929) à la *Quatrième Symphonie* (créée par l'orchestre de Minneapolis en février 1960), cette évolution conduit Sessions à rejeter les solutions de facilité et à rechercher un langage de plus

en plus dense et complexe. Les principales étapes en sont la *Première Sonate de piano* (1930), le *Concerto de violon* (1931) et la *Première Symphonie* (1927), œuvres composées en Europe ; le *Premier Quatuor* (1936) que suit une période de dix ans principalement occupée par l'activité de Sessions comme président de la section américaine de la Société Internationale de Musique Contemporaine ; la *Deuxième Symphonie* et la *Deuxième Sonate de piano* (terminées l'une et l'autre en 1946) où la maturité du compositeur se lit dans une réalisation sans complaisances, mais riche et intègre, avant tout préoccupée du « contenu musical » ; son opéra *The trial of Lucullus* (1947) ; la *Troisième Symphonie* et le *Second Quatuor* (1951) ; la *Sonate pour violon seul* (1953) dont la puissance intellectuelle n'est pas loin d'évoquer Schoenberg ; *Idyl of Theocritus* (1956) et, enfin, cette *Quatrième Symphonie* qu'il garda en chantier pendant près de dix ans (ses trois mouvements, Burlesque, Elegy et Pastorale étant « dérivés des trois anciennes catégories de drame »). Ajoutons deux ouvrages importants : *l'Expérience musicale du compositeur, de l'interprète et de l'auditeur* (1950) et *Pratique de l'Harmonie* (1951). Sessions échappe aux étiquettes comme la plupart de ses confrères. Proclamé par les uns chef des compositeurs progressistes et par les autres « le Brahms américain », il réalise avant tout, par des moyens strictement personnels, une œuvre d'une puissance et d'une saveur remarquables. Il n'est pas certain que nous devions chercher en lui une expression typiquement américaine, mais cette expression est originale, à coup sûr.

Virgil Thomson, fixé à Paris depuis de longues années, n'a jamais caché ce qu'il devait aux grands mouvements artistiques qu'il y a rencontrés au

temps de sa jeunesse, surréalisme, dadaïsme et surtout l'Ecole d'Arcueil et le groupe des « Six » auxquels le lie une amitié fidèle. Après des études à l'Université d'Harvard, il vint, en effet, à Paris en 1921, pour y travailler avec Nadia Boulanger et, en dehors d'un séjour de trois ans à Harvard, comme professeur adjoint, ne quitta plus la France avant 1939. Un premier groupe d'œuvres montre alors ce que le jeune organiste de la King's Chapel, également intéressé par les langues vivantes et la philosophie, a pu trouver comme éléments d'une patrie spirituelle dans l'entourage d'Eric Satie et dans le climat du *Bœuf sur le toit.* A deux pièces d'orgue *(Postlude* et *Passacaille)* succèdent, dès 1923, deux *Tangos sentimentaux* pour orchestre, en 1925, des *Valses synthétiques* pour deux pianos et, en 1926, la *Sonata da chiesa* pour alto et quatuor à vents dont les trois mouvements sont un choral, un tango et une fugue. Le cocasse, de style parisien, faisait ainsi son entrée dans la musique américaine avec un compositeur aussi indépendant, ennemi des systèmes et anti-conventionnel qu'on pouvait le souhaiter, en dépit du fonds religieux et américain qui l'amenait, dans le même temps, à écrire des psaumes et une messe *a cappella.* L'œuvre capitale de cette époque est l'opéra *Four Saints in Three Acts*, sur un texte de Gertrude Stein, conçu dès 1928 et créé à Hartford, puis à New York en 1934, dans lequel une musique alerte et un peu précieuse, oscillant discrètement du grave à l'humour, comme de l'harmonium à l'accordéon, entoure un argument qu'il ne faut, précisent les auteurs, pas « interpréter littéralement ni penser qu'il ne veut rien dire »...

Néo-classique ou néo-romantique accordant toujours une primauté à la ligne mélodique, Virgil Thomson a abordé tous les genres, avec la même

simplicité, le même refus de la convention et le même éclectisme qui marquaient ses débuts dans la carrière. Un second opéra *The mother of us all*, également d'après Gertrude Stein, plusieurs musiques de scène et partitions chorégraphiques voisinent, dans son catalogue, avec des pages d'orchestre, des concertos (pour violoncelle, 1950, et pour flûtes, cordes, harpe et percussions, 1954) de la musique de chambre (notamment deux quatuors à cordes qui constituent une prise de position contre la « musique moderne », 1931-1932) un *Stabat Mater*, d'après Max Jacob (1931) et un *Requiem* (1959, créé à Paris par l'Orchestre National), sans oublier une centaine de portraits musicaux, pour piano, violon et piano, violoncelle et piano, violon seul ou quatuor de clarinettes.

Critique musical écouté et conférencier disert, Virgil Thomson est également l'auteur de quatre études sur la musique : *The state of Music* (1939), *The Musical Scene* (1945), *The Art of Judging Music* (1948) et *Music Right and Left* (1951).

Beaucoup plus fidèle à la tradition se présente Howard Hanson, grand seigneur de la musique américaine, mais comme d'un autre âge tant par le fond que par la forme de son œuvre. D'origine suédoise, formé à New York et titulaire du Prix de Rome de musique, il était, dès 1924, directeur de l'Ecole Eastman de Musique où il organisa plusieurs saisons de concerts consacrés à la musique américaine et, en 1930, un festival annuel. Ses premières œuvres sont pour orchestre et trahissent les préoccupations qui ne cesseront pas d'être les siennes : *Rapsodie Symphonique* (1918), *Symphonie Nordique* (1922), des *Poèmes Symphoniques (Nord et Ouest, Lux aeterna, Pan et le prêtre)*, une seconde symphonie dite *Romantique* (1930), etc.

Héritier direct du langage propre au siècle précédent, Howard Hanson n'hésite pas à y affirmer une nature romantique et hostile au climat contemporain. Il a voulu, dit-il, faire de sa seconde symphonie

une libération du genre plutôt amer de la musique moderne réaliste qui occupe aujourd'hui une place si importante. La musique contemporaine me semble, dans bien des cas, tendre à devenir par trop cérébrale. Je crois que la musique doit être une manifestation d'ordre émotif plutôt qu'intellectuel, c'est pourquoi j'ai cherché, dans cette symphonie, à créer une œuvre qui soit d'esprit jeune, de caractère lyrique et romantique et d'expression simple et directe.

Une telle ligne de conduite se retrouvera dans toute sa production, qu'il s'agisse de son opéra *Merry Mount* dont on a critiqué le caractère conventionnel, de ses chœurs, de sa musique de chambre ou du reste de ses œuvres pour orchestre où se révèle, par ailleurs, une nature sincère et fervente.

Quincy Porter doit à la France une partie de sa formation musicale, puisqu'il a étudié à Paris avec Vincent d'Indy, entre ses classes à l'Université de Yale avec Horatio Parker et son retour aux Etats-Unis pour y suivre l'enseignement d'Ernest Bloch. Ces différentes disciplines s'accordant parfaitement avec le respect de la tradition qui constitue le fond de son caractère l'ont amené à une écriture académique dont la principale expression est le quatuor à cordes (huit de 1923 à 1959), mais qui marque aussi résolument sa *Symphonie*, ses suites pour orchestre, son *Concerto d'alto* et son *Concerto pour deux pianos* qui lui valut le Prix Pulitzer en 1954.

Enfin, Henry Dixon Cowell semble, par l'abondance des étiquettes que son attitude a pu suggérer, depuis un demi-siècle, reculer les limites de l'éclectisme généralement admis pour la plupart de ses compatriotes. A quinze ans, il faisait une entrée très

remarquée dans le groupe des « expérimentalistes » en jouant, au piano, des « notes agglomérées » (obtenues en mettant tout l'avant-bras sur le clavier), mais, deux ans plus tard, écrivait un quatuor à cordes très romantique qui le rejetait parmi les conservateurs... Cependant, et jusqu'à la guerre environ, ses productions se réclament principalement des tendances expérimentales. Ce sont, pour orchestre, *Communication* (1920), *Vestiges* (1924), *Synchrony* (1930), deux *Oppositions* (1931), quatre *Continuations* (1934) et deux *Symphonies* ; *Pouls* et *Revenir* pour orchestre de percussions (1939-1940), de la musique de chambre (notamment *Six développements accidentels* pour clarinette et piano) et d'innombrables pièces de piano, à notes agglomérées ou non. En accord avec le Pr Léon Theremin, il développa le *Rythmicon*, instrument capable de produire les combinaisons rythmiques les plus complexes.

En 1940, il commença cependant à se passionner pour le fonds de vieilles ballades anglo-américaines et pour les airs fugués de la Nouvelle-Angleterre, et écrivit un certain nombre de pièces avec l'idée d'étendre à une forme plus moderne quelques-uns des éléments de base de cette vieille musique, et même de traiter des airs fugués dans la forme sonate.

Enfin, dans une syntaxe qui doit de plus en plus à l'influence de Charles Ives, Henry Cowell a développé un autre visage de sa nature où la fantaisie poétique s'exprime dans une langue colorée et directe *(Tales of our Countryside, Schoontree, Sleep Music)*.

Très prolifique dans ces différents styles, il est déjà l'auteur de onze symphonies, d'une importante production de musique de chambre et vocale, d'un opéra *(O'Higgins Chile)*, de deux ballets et de musiques de film.

Chapitre IV

LES MUSICIENS DU SIÈCLE ET LA RENCONTRE DU JAZZ

Quand les musiciens nés avec le siècle ont été en âge de faire leurs premiers pas dans la carrière musicale, les jeux d'influence se disputaient encore âprement. Depuis vingt ans, l'Allemagne cédait peu à peu la place à la France, en dépit du rayonnement d'un Gustav Malher et d'un Richard Strauss, et, dès après la première guerre mondiale, Strawinsky rejoignait Debussy dans les préoccupations du musicien curieux des syntaxes contemporaines, en attendant l'arrivée de Schoenberg.

C'est alors qu'un phénomène se révéla, dont le nom allait couvrir tout le siècle, le jazz.

On a trop écrit sur l'histoire du jazz pour qu'il soit nécessaire d'y revenir ici (1). L'important, dans le moment où il est révélé aux compositeurs « classiques » est de préciser en quoi il a pu leur apparaître comme une libération, un sang nouveau apporté à la musique ou une possibilité de conférer à l'Ecole américaine une nuance qui lui fût personnelle, avant d'y voir, en fin de compte, l'apport le plus considérable de l'Amérique à l'expression universelle.

(1) Cf. notamment *Les maîtres du jazz* (Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », n° 548).

C'est dans ce sens que l'histoire de la décade de 1920 à 1930 verra la plupart des tentatives de fusion entre les deux expressions, c'est-à-dire la prépondérance rythmique et un traitement inhabituel des sonorités au cœur d'une matière musicale toujours héritée des disciplines européennes.

Dès 1915, le *Concertino pour piano et orchestre* de John Alden Carpenter employait ainsi, pour la première fois, certains éléments du jazz et inaugurait une imposante série de pages concertantes écrites de la même encre et signées W. Franke Harling, Robert Braine, Randall Thompson ou Aron Copland.

Cependant que les *Jazz Studies* d'Edward Burlingham Hill, le *Jazz Scherzo* de David Guion, la *Suite Jazz* et les *Jazzettes* de Gruenberg dont nous avons déjà parlé, *Study in Jazz* d'Arthur Kreutz, et bien d'autres témoignages du même ordre voisinaient avec l'*Alexander's Ragtime Band* d'Irving Berlin.

Bientôt le genre bâtard du « jazz symphonique » fut inauguré sur l'initiative de Paul Whiteman, dont la première manifestation eut lieu en février 1924, à New York, sous le titre d'*Expérience de Musique moderne*, et par « le premier ensemble qui exécute de la musique de jazz spécialement orchestrée et qui la joue conformément à cette orchestration ».

C'est au cours de cette manifestation que devait être créée la célèbre *Rapsody in Blue* de George Gershwin.

I. — Le cas Gershwin

On a tant écrit sur Gershwin et accumulé tant d'injures à son sujet qu'il n'est pas inutile de le remettre à sa vraie place, laquelle est, en vérité,

assez particulière dans l'histoire de la musique américaine.

Gershwin était un autodidacte, d'origine russe, dont la carrière avait commencé comme « tapeur professionnel » dans une maison d'éditions et comme compositeur de chansons amusantes et d'une notation assez personnelle pour que l'une d'elles *(Swanee)* connaisse la fortune de deux millions deux cent cinquante mille disques. Quelques opérettes et des musiques de revues bénéficiaient de ce succès de foule sans que Gershwin ait l'ambition de s'exprimer dans un genre différent, étant donné qu'il était le premier à reconnaître le caractère sommaire de son métier musical.

L'aventure de la *Rapsody in Blue* fit de lui un autre homme. D'un jour à l'autre, fêté, adulé, porté aux nues par une nouvelle couche de public, il put croire un instant que la commande de Paul Whiteman était non seulement le meilleur tremplin pour sa propre carrière, mais la seule issue possible pour une expression nationale jusqu'alors enlisée dans des formules périmées.

Malheureusement, ni Whiteman ni lui n'avaient le sens du jazz, et le programme de la *Rapsody* le prouve mieux que toute autre chose. « On avait beaucoup bavardé, disait-il, sur les limites du jazz et il y avait une manifeste incompréhension de sa fonction. Le jazz, disait-on, était esclave de l'exactitude métrique ; il lui fallait s'accrocher aux rythmes de danse. Je résolus audacieusement de mettre fin d'un seul coup à cette fausse conception. »

Le résultat est une œuvre hybride de « musique de genre » dans laquelle les influences les plus diverses se rencontrent au cœur d'un pathos difficile à considérer dans l'optique du jazz autant que dans l'optique traditionnelle. Cependant son lyrisme,

sa fraîcheur et son dynamisme avaient fait l'unanimité et Gershwin en conçut une telle confiance dans la voie où il s'était engagé que toutes ses œuvres porteront désormais la marque de ce brillant départ, mais autant qu'il lui sera possible d'y parvenir, dans une réalisation formelle de plus en plus riche.

Le concerto pour piano en est la première étape et, bien qu'il soit fort étranger aux références habituelles, une œuvre originale et neuve que Ravel appréciera et qui voisinera sur son piano avec les concertos de Saint-Saëns. Assurément le style n'en est pas très orthodoxe en dépit d'une écriture plus ferme que celle de la *Rapsody*, mais l'invention mélodique en demeure aussi souple et charmante et l'habileté du compositeur s'y révèle dans l'union d'influences très variées, trop variées peut-être. Celle du jazz, ou du moins de ce qu'il considère comme le jazz, est, encore une fois, caricaturale. « Je crois, disait-il encore, que le jazz peut servir de base à des œuvres symphoniques sérieuses et de valeur durable, entre les mains d'un compositeur dont le talent s'y adapte en même temps qu'à la musique symphonique. » Nul doute qu'il ait rêvé d'être ce compositeur et que tous ses efforts aient tendu vers ce seul but, par un travail consciencieux de mise au point et de recherches, et alors même qu'il était l'un des plus grands improvisateurs de sa génération.

Rappelons-nous Jacques Ibert : « J'étais ébloui par sa prodigieuse technique et émerveillé de son sens mélodique, de la hardiesse de ses modulations, de ses recherches harmoniques audacieuses et souvent inattendues. »

Mais l'universalité d'expression de Gershwin ne s'évadera pas d'un certain monde, celui qu'on retrouve pêle-mêle dans l'*Ouverture cubaine*, *la Seconde Rapsodie*, les *Préludes pour piano* (dont

trois furent orchestrés par Schoenberg) et la joyeuse histoire d'*Un Américain à Paris*, et la manière toute personnelle dont il accuse la pénétration de ses phrases mélodiques par un savant mélange d'harmonies pourra difficilement masquer la carence d'un métier élémentaire.

Seul un Schoenberg saura rendre justice à ce qu'une telle démarche de créateur a d'insolite et de méritoire :

> Nombreux sont les musiciens qui nient que Gershwin soit un compositeur sérieux. Ils devraient comprendre que, sérieux ou non, il était un compositeur, c'est-à-dire un homme qui a vécu dans la musique, que ce soit de manière profonde ou superficielle, car la musique était son langage naturel. Un authentique compositeur ne se demande pas si sa production trouvera l'agrément des spécialistes de l'art sérieux. Il éprouve tout simplement la nécessité de s'exprimer et il s'exprime... Que Gershwin ait été un novateur, cela est évident. Ce qu'il a su faire du rythme, de l'harmonie et de la mélodie ne constitue pas seulement son style ; c'est quelque chose de foncièrement différent de l'affectation de maints compositeurs dits sérieux...

Avec l'opéra *Porgy and Bess* qui est l'une de ses dernières œuvres, Gershwin avait atteint une sorte de sommet et, malgré des hommages successifs à Moussorgsky, Wagner, Puccini, Debussy ou l'Alban Berg de « Wozzeck », réalisé une trame musicale d'une profonde originalité et typiquement américaine. L'extraordinaire vitalité et l'incessant renouvellement de son invention mélodique sont ici servis par une orchestration infiniment plus dense et plus colorée que dans toutes ses œuvres précédentes, et ce n'est plus l'amateur à la recherche de son hasard, mais l'homme sûr de lui que nous y trouvons, avec son intuition infaillible, son goût des contrastes, son appel à l'émotion sans vulgarité, sa lucidité dans la conduite de l'action dramatique.

L'Ecole américaine peut se réclamer sans doute

de musiciens plus représentatifs et plus accordés aux critères du génie universel. Mais dans la recherche d'une expression qui ne soit pas seulement l'écho des modèles européens et qui symbolise certains traits caractéristiques de l'Amérique des années 1920 à 1930, l'œuvre de Gershwin se présente comme l'un des témoignages les plus attachants et les plus sympathiques. Il demeure, qu'on le veuille ou non, le seul compositeur qui ait défini son pays dans une syntaxe originale et qui soit parvenu à l'imposer.

II. — Un trio célèbre : Harris, Copland, Antheil

L'œuvre de Roy Harris, l'une des plus importantes sans doute de l'Ecole américaine, est également celle d'un musicien qui s'est donné pour mission un idiome proprement national, mais l'a réalisé d'une façon bien différente. Avec lui, la dignité musicale ne perd jamais ses droits et c'est un bel exemple d'intelligence, d'énergie et de talent que son abondant catalogue nous offre.

Harris vint assez tard à la musique et étudia avec Farwell, à Los Angeles, avant de suivre, à Paris, les cours de Nadia Boulanger. Dès avant son départ des Etats-Unis, l'orchestre de Rochester avait exécuté une petite pièce de sa composition, mais ses premières œuvres saillantes datent de son séjour en France, le *Concerto pour piano, clarinette et quatuor*, et la *Sonate de piano*. A trente ans, un grave accident lui brise la colonne vertébrale et le contraint à une longue convalescence pendant laquelle il poursuit ses études et, dit-il, apprend à écrire sans piano. C'est l'époque du premier quatuor où l'attention qu'il apporte à la structure de la musique lui suggère déjà un langage très personnel et dégagé d'influences.

Trois ans plus tard, la *Première Symphonie*, conduite par Koussevitsky est un triomphe et Alfredo Casella n'hésite pas à écrire : « En produisant un compositeur tel que lui, l'Amérique se place parmi les nations qui s'inquiètent de construire une musique pour l'avenir. » C'est qu'en dépit d'un programme un peu ambitieux (exprimer tour à tour « l'esprit d'aventure et l'exubérance physique, le pathétique qui semble à la base de toute existence humaine, et la volonté de puissance et d'action »), cette œuvre se recommandait par une franchise dénuée d'académisme, une puissance d'invention et une adresse remarquables chez un débutant.

Après un sextuor et un second quatuor à cordes, la *Deuxième Symphonie* (1934) retourne à des problèmes formels qui paraissent entièrement résolus dans la *Troisième* (1937), l'un de ses chefs-d'œuvre, popularisé notamment par Rafael Kubelik. Il semble qu'à partir de cette œuvre, Harris soit vraiment en possession d'une technique solide et personnelle qui le garde de certaines gaucheries imputables au retard de son éducation, et laisse le champ libre à une imagination étincelante.

Aussi bien, il ne se répète pas. La même année 1939 voit naître la *Quatrième Symphonie*, basée sur des mélodies populaires américaines, et le *Troisième Quatuor* dont chacun des mouvements comporte un prélude et une fugue, chaque prélude étant écrit dans un mode défini, alors que les fugues sont bimodales.

Les *Cinquième* et *Sixième Symphonies* (1942, 1944), encadrant diverses œuvres chorales, reviennent à un idéal d'expression américaine, la seconde s'inspirant d'un discours de Lincoln et s'achevant sur une fugue destinée à évoquer la foi du compositeur en l'humanité.

Différentes pages concertantes (concertos pour piano, deux pianos, violon, etc.) séparent cette symphonie de la *Septième*, écrite en un seul mouvement et qui se présente comme une gigantesque étude de variations harmoniques et mélodico-rythmiques (1952), dépassant en portée et en puissance expressive toutes ses productions antérieures. Une parfaite maîtrise sait ici concilier la densité de l'écriture musicale avec la vitalité et l'intérêt qui peut s'attacher à une « symphonie de danses ».

En attendant, enfin, la *Huitième Symphonie* (création probable en février 1962 à San Francisco), les dernières partitions connues de Roy Harris accusent ce désir de renouvellement parallèlement à une tendance de plus en plus nette à utiliser un matériel thématique issu du chant populaire. Sa *Fantaisie pour piano et orchestre* (1954), *Rêverie and Dance* (1957) et les *Folk Fantasy for festivals* (1958) attestent avec quelle logique ce maître de l'harmonie situe sur un plan universel les caractères du peuple américain reflétés dans ses thèmes folkloriques.

Une telle démarche apparaît comme la meilleure illustration de la portée sociale que Roy Harris a, depuis longtemps, assignée à son art. Et sa meilleure récompense est peut-être de demeurer le compositeur américain le plus joué, en dépit des discussions et des réserves que son œuvre suscite périodiquement.

Il est, à ce sujet, infiniment regrettable qu'aucune partition de ce compositeur si important dans son pays et dans sa génération ne figure au catalogue des éditeurs de disques français. On y pourrait voir, plus encore que pour Gershwin, et surtout en marge d'un climat plus accordé aux références traditionnelles, l'effort d'un créateur soucieux de donner à

l'expression musicale de son pays une couleur, une intensité, une personnalité résolument étrangères aux modèles européens et qui semble être parvenu à réaliser son dessein, en se réclamant d'une très large audience.

Son cadet de deux ans, Aaron Copland, né en 1900, représente, lui aussi, un type d' « américaniste » assez caractérisé, encore que l'ensemble de son œuvre n'ait ni la densité, ni la parfaite unité d'intention de celle de Roy Harris.

Elève de Rubin Goldmark, comme Gershwin, Copland eut, très tôt, le désir de réaliser une œuvre « que l'on reconnaîtrait immédiatement comme étant américaine de caractère », et, conformément à un éclectisme fréquent chez ses compatriotes, composa, en même temps, alors qu'il avait vingt ans, un Scherzo humoristique pour piano, *The Cat and the Mouse*, et quatre motets pour chœurs mixtes *a cappella*...

Le séjour de plusieurs années qu'il fit en France comme élève de Nadia Boulanger devait être, cependant, décisif pour sa carrière, car aux influences et aux sympathies auxquelles il était spontanément venu jusqu'alors, Debussy, Ravel et Scriabine, allait succéder celle, beaucoup plus impérieuse, de Stravinsky. Dès la fin de ses études à Fontainebleau, il composait, du reste, une *Symphonie pour orgue et orchestre* dans laquelle apparaissent la légèreté rythmique et la subtilité de plume qui caractériseront toute sa production, au sein d'un jeu de références françaises, assez naturel à cette époque, et stravinskiennes, mais plus peut-être du Stravinsky de *Pulcinella* que du *Sacre*, malgré les « ostinati » du finale. Œuvre jeune et intéressante, que Copland remaniera en 1928, en supprimant la participation de l'orgue, elle peut aujour-

d'hui encore, s'inscrire au programme des concerts comme l'une des plus typiques de son auteur.

Le retour de Copland aux Etats-Unis coïncide avec la grande vague de curiosité pour le jazz à laquelle il ne cherchera pas à échapper, au moins sur le plan technique et notamment rythmique. « L'excitation étrange que produit l'opposition de deux rythmes différents, chacun bien défini et régulièrement marqué, est sans précédent dans la musique occidentale. Cette polyrythmie est le véritable apport du jazz. »

C'est à son influence que le concerto de piano devra ce curieux visage d'œuvre expérimentale et dont lui-même percevra rapidement les limites. Plus intéressante demeure la suite *Music for the theater* (1925) où la même influence tente de s'unir au néo-classicisme hérité de Stravinsky et que nous retrouverons dans les extraits du ballet *Grohg* intitulés *Dance Symphony* (1925-1929) et dans la symphonie en un mouvement *Symphonic Ode* (1929).

Après ce groupe, Copland estime lui-même qu'une certaine période de sa vie de compositeur est terminée. Une autre s'ouvre sous le signe de la sévérité et du dépouillement, et comme en réaction contre les tentations de facilité qu'il percevait autour de son système. Cette nouvelle période s'étendra sur une dizaine d'années, à travers les deux étapes qu'il désigne dans son autobiographie de « l'austérité » et de la « simplicité imposée », et lui inspirera des pages concises et essentielles, réalisées avec une extrême économie de moyens et cependant riches d'intensité et de trouvailles harmoniques. Certaines d'entre elles sont, nous dit-il, « difficiles à exécuter et difficiles à comprendre », surtout dans la première étape où la syntaxe se révèle plus dense et l'expression souvent plus tendue. Citons, par exemple, les

Variations pour piano (1930), la *Symphonie brève* (1933), le trio *Vitebsk*, étude sur un thème juif (1930), les *Elégies pour violon et alto* (1932) et *Statements* (1935), suite d'études pour orchestre, plus cosmopolites, à dire vrai, qu'américaines, mais très révélatrices de la direction nouvelle dans laquelle Copland s'est engagé.

C'est pourquoi la nouvelle étape de la « simplicité imposée » marque un retour à la clarté d'expression, et principalement à l'usage d'un nouveau public d'amateurs, formé grâce à la radio et au disque. C'est pour lui que, dès 1937, il écrira sa *Music for radio* en se jugeant incapable de la titrer et en priant les auditeurs de lui suggérer un nom évocateur ! Même simplicité de langage dans un petit opéra destiné aux lycéens *The second Hurricane* ou dans l'*Outdoor Overture*, dans la musique de touriste que représente *El Salon Mexico*, agréable divertissement sur des thèmes mexicains, dans ses musiques de scène ou de films, et dans ses ballets. Ce dernier genre, qui semble particulièrement lui convenir, atteste par ailleurs l'intérêt qu'il porte à la musique populaire américaine par l'utilisation des thèmes de cow-boys (dans *Billy the Kid* ou *Rodeo*) ou de « trembleurs » (dans *Appalachian Spring*).

Une dernière période créatrice semble enfin s'ouvrir entre 1940 et 1945, et malgré certaines des partitions chorégraphiques composées alors. Elle marque un retour à la musique pure, dégagée de toute idée programmatique et combine au mieux les différentes tendances dont Copland avait admis la présence depuis plus de vingt ans. Dès les sonates de 1940, celle de piano notamment, nous en percevons le début, et c'est la *Troisième Symphonie* (1946) qui en est la plus claire expression. Saluée par Koussevitsky comme la plus grande symphonie

américaine, elle a pris rang immédiatement aux côtés de celles de Charles Ives et Roy Harris pour l'importance de son contenu et l'originalité de sa forme.

Les quatre *Blues* pour piano et le *Concerto pour clarinette et cordes* (1948) qui demeurent dans la meilleure note de spontanéité et d'animation, ne trahissent pas un progrès notable, non plus que les douze poèmes d'Emily Dickinson, pour chant et piano. Mais le *Quatuor pour piano et cordes* (1950) dont l'écriture est dodécaphonique montre qu'à cinquante ans, Copland n'hésite pas à s'engager dans une voie nouvelle, même si elle ne le trouve pas, pour l'heure, aussi audacieux qu'il le fut jadis. Indéniablement passionné pour tout ce qui peut servir l'expression musicale, et peut-être encore à la recherche de celle qui reflétera parfaitement sa pensée, il n'ajoute, avec cette « manière » nouvelle, qu'un paradoxe de plus à l'histoire de sa carrière. Et tandis que la *Fantaisie pour piano* (1956) se propose encore une double synthèse de la sonate et de la variation d'une part, des techniques sérielle et tonale de l'autre, dans le dessein avoué de « produire un effet spontané et imprévu », le *Nonet pour trois violons, trois altos et trois violoncelles* (1961) revient à une conception plus classique et plus accessible de son art, en dépit de la complexité polyphonique à laquelle le conduit une formule instrumentale aussi inhabituelle.

Entre-temps, l'opéra *The Tender Land* (1954) était l'objet de critiques violentes à la fois pour la pauvreté de son livret et de son inspiration, mais la suite d'orchestre que Copland en tirait lui-même s'imposait sans difficulté par ses allusions à la musique populaire et l'humour très « country style » qu'on y croyait trouver.

Il serait donc vain de prétendre réduire l'œuvre et la personnalité de Copland aux dimensions d'une étiquette, et le « cas » qu'il représente dans la musique de son pays n'est pas loin d'équivaloir, en complexité et en risque de malentendus, celui de Gershwin. La quête étrange d'une expression dont son évolution témoigne et l'égale habileté à jouer dans le simple et le compliqué, dans le clair et l'abstrait, pourraient n'être qu'un aspect nouveau de cet éclectisme dont il a été si souvent question à propos de la musique américaine. Mais derrière cette incertitude se cache, et parfois se lit, une vie ardente, audacieuse et profondément sincère, en dépit des volte-face et des brusques revirements d'esthétique. Et c'est elle qui donne tout son sens à ce moment de l'âme américaine, si différent de celui que nous proposent Harris ou Gershwin, mais également accordé à la plénitude de son modèle, qu'il nous révèle.

La carrière de George Antheil (1900-1959) se présente en revanche, comme un modèle de clarté malgré le rôle qu'il voulut jouer, et qu'il joua, d'enfant terrible de la musique. Elève d'Arthur Schnabel pour le piano et d'Ernest Bloch pour la composition, il se destina tout d'abord à la carrière de virtuose et obtint, à ce titre, pendant plusieurs années, de retentissants triomphes.

En 1922, il composait sa *Première Symphonie*, très influencée par Stravinsky, et dans laquelle cependant voisinent, pêle-mêle, des phrases de Beethoven ou de Brahms, et la confiait à l'Orchestre Philharmonique de Berlin. L'accueil en était très réservé, malgré la science et la personnalité qu'on se plaisait à y reconnaître, et c'est à la suite de cet échec que George Antheil vint s'installer à Paris, pénétrant aussitôt dans les cercles d'avant-garde,

étroitement mêlé au mouvement « Dada » et séduisant, en même temps, les salons par sa virtuosité et son comportement anti-conformiste.

La création de son *Ballet mécanique* (Paris, 1925) marque l'apogée de cette période. Conçu, à l'origine, pour seize pleyelas et quelques xylophones, il fut d'abord présenté avec un seul pleyela, et sans xylophone, puis, aux concerts de Vladimir Goldschmann, sous sa forme définitive qui comprenait dix pianos, des cloches électriques, xylophones, trompes d'auto, enclumes, scies circulaires et hélice d'avion, il fut accueilli dans le sens escompté. « Musique ultra-violette, avait dit l'auteur, où l'idée est d'atteindre le plus abstrait de l'abstrait... » En définitive, union d'une « orchestration » inspirée de celle de *Parade* et d'un démarquage des procédés rythmiques et harmoniques des *Noces*.

La *Jazz Symphony* pour vingt-deux instruments (1925) inaugure, par ailleurs, un autre aspect de cette même période à intentions révolutionnaires, dans ses rapports avec le jazz, et dont les échos se retrouveront dans l'opéra *Transatlantic* présenté à Francfort en 1930, et jusque dans le finale de la *Troisième Sonate de piano* (1947).

Cependant, dès son retour aux Etats-Unis (1933), George Antheil jette son masque de *bad boy of music* et s'achemine vers un style qui n'a plus rien de révolutionnaire. L'opéra *Helen Retires* (1934) en est la première manifestation, et c'est une partition inégale, truffée d'influences avouées et de citations textuelles, comme beaucoup d'œuvres antérieures.

Trois ans plus tard, il se fixe à Hollywood, et pour y travailler sans relâche dans tous les genres, y compris, évidemment, la musique de film. Son catalogue comprend six symphonies, de plus en

plus néo-classiques, des pages concertantes (pour violon et pour piano), des sonates de piano dans la meilleure note romantique, des ballets, des musiques de scène et un troisième opéra *Volpone* dont quelques pages très bien venues ne semblent pas avoir fait oublier l'écriture kaléidoscopique et la monotonie.

III. — Les autres musiciens du siècle

Elève d'Ernest Bloch, Ernst Bacon (1898) se rapproche du groupe précédent par l'accent américain qu'on trouve dans ses deux « pièces musicales », *A tree on the Plains* (1943) et *A Drumlin Legend* (1949). Fondateur et chef du Festival Bach à Carmel (Californie), professeur en Caroline du Sud, il est l'auteur de deux symphonies, plusieurs pièces pour chant et orchestre et trois suites également inspirées de la terre américaine.

Carlton Cooley (1898), altiste et compositeur, a surtout écrit pour son instrument, *Eastbourne Sketches* et *Song and Dance*, ainsi qu'un poème épique, *Caponsacchi* (1942).

Directeur de l'Institut Musical de Cleveland, Herbert Elwell (1898) fit ses études sous la direction d'Ernest Bloch et Nadia Boulanger, avant de passer quelques années en Europe comme boursier de l'Académie américaine à Rome. Il est l'auteur d'un important catalogue de musique de chambre, de la cantate *Lincoln* et d'un ballet *The Happy Hypocrite* dont il a tiré une suite d'orchestre.

La personnalité de Randall Thompson (1899) représente l'extrême droite de l'Ecole américaine, conservatrice et académique, mais l'élégance de sa pensée, le charme et la distinction de ses thèmes en font l'un des compositeurs les plus goûtés. Trois symphonies ont ainsi donné la mesure de son abondance

mélodique et d'un harmonieux équilibre entre le lyrisme néo-classique et l'intensité rythmique, tandis que ses œuvres chorales révèlent une beaucoup plus grande variété d'inspiration, allant de la gravité mystique à l'humour (*The peaceable Kingdom*, *Americana*, *Rosemary*, *The Testament of Freedom*, cinq *Odes d'Horace*, etc.). Un tardif sacrifice au jazz (*Jazz poem* pour piano et orchestre, 1941) coïncide, par ailleurs, avec la distinction qui lui est offerte de la Coolidge Medal pour services rendus à la musique de chambre (notamment ses deux quatuors et sa *Suite pour hautbois, clarinette et alto*). Citons enfin son opéra en un acte *Solomon and Balkis*, d'après Kipling.

Avant de se consacrer presque exclusivement à la musique de films, Werner Janssen (1899) put être considéré comme un américaniste convaincu, par sa *Miniature Fantasy on American Popular Melodies*, pour quatuor, ou sa *Louisiane Suite pour orchestre*, et William Dawson (également né en 1899) s'intéressa particulièrement à l'élément noir dans sa *Negro Folk Symphony* souvent jouée aux Etats-Unis. Venu d'Italie, et passionné d'américanisme, Otto Cesana mit en pratique dans ses deux *Symphonies*, son poème symphonique *Negro Heaven* et ses *concertos* (pour deux et trois pianos et orchestre) une idée qui lui est personnelle sur la musique américaine, cocktail, affirme-t-il, d'un matériel populaire affiné et d'une orchestration à la Beethoven ! Enfin, malgré sa carrière professorale et ses fonctions d'administrateur de l'Orchestre de Philadelphie, Harl Mac Donald est l'auteur d'une œuvre nombreuse et intéressante comprenant quatre symphonies, des concertos (pour violon et deux pianos), des quatuors à cordes et trios et d'autres pages orchestrales.

Contemporains de Copland et Antheil, Ernst Krenek, Otto Luening et Nicolai Berezowsky ont eu une formation exclusivement européenne. Celle de Krenek n'a rien de surprenant, étant donné qu'il n'est arrivé aux Etats-Unis qu'en 1938, et déjà célèbre par son *Quatuor à cordes* (1921), son opérette *Jonny spielt auf* (1927) et son opéra *Orpheus et Euridike*. Elève de Franz Schreker, venu au jazz dès 1920, puis à l'atonalité, puis à Schubert et enfin à Schoenberg, il avait déjà abordé presque tous les genres et écrit dans toutes les syntaxes. Cet éclectisme, transporté dans le Nouveau-Monde, continue à osciller entre le dodécaphonisme et les disciplines traditionnelles, de même qu'entre l'opéra historico-satirique *Tarquin* et le *Santa Fe Time Table*, dans lequel un chœur mixte *a cappella* énumère les stations de la ligne de chemin de fer entre Albuquerque et Los Angeles... C'est ainsi que la *Quatrième Symphonie*, conçue pour exprimer le conflit entre l'idéal et le réel avec, dit-il, « un degré élevé de cohérence logique et de signification intelligible », utilise la technique dodécaphonique (1947) tandis que le *Troisième concerto de piano* (1946), la *Symphonie brésilienne* (1952), les sonates de piano et le concerto de harpe reviennent au système tonal habituel. Membre de l'Institut National des Arts et Lettres, il est considéré depuis de longues années comme un compositeur américain et même délégué, à ce titre, par la section américaine de la Société Internationale de Musique contemporaine aux festivals internationaux pour y représenter les Etats-Unis.

C'est également dans son pays natal, la Russie, que Nicolai Berezowsky (1900-1953) fit ses études musicales avant de s'installer aux Etats-Unis en 1922, comme violoniste et compositeur. Son œuvre, qui comprend quatre *Symphonies*,

trois quatuors, des pages concertantes (violon, violoncelle, alto, harpe), des suites pour orchestre ou cuivres, et la célèbre *Sinfonietta*, a retenu plusieurs fois l'attention des jurys pour l'attribution de distinctions et récompenses.

Bien qu'originaire des Etats-Unis, Otto Luening a fait ses études à Munich et à Zurich avec Busoni, avant de devenir l'un des cas les plus complets d'éclectisme qu'on puisse rencontrer puisque on l'a dit, tour à tour, « conservateur, ultramoderne, styliste, vulgaire, mélodiste, folkloriste ou fou »... Persuadé qu'un compositeur doit écrire dans tous les styles et dans toutes les formes suivant les occasions où il doit fournir de la musique, il prêche d'exemple. Son catalogue est important et aborde presque tous les genres, y compris l'opéra (*Evangeline*, 1948), avec, depuis 1953, plusieurs œuvres écrites en collaboration avec Vladimir Ussachevsky pour bande électronique et orchestre (*Incantation*, *Suite for King Lear*, *Ballet of Identity*, et surtout *A Poem in Cycles and Bells*, *Variations rhapsodiques* et *Pièce concertante*, 1960).

Les premières années du siècle voient naître un certain nombre de compositeurs aux tendances diverses, sans qu'aucun nom saillant se rencontre avant celui de Paul Creston.

Citons l'expérimentaliste Harry Partch (1901), auteur d'un système d'écriture basé sur une division de l'octave en quarante-trois sons, et, nécessairement, inventeur d'une série d'instruments permettant de jouer ses œuvres (*King Œdipus*, 1952) ; — l'Allemand Stefan Wolpe, naturalisé Américain après ses études avec Busoni et Anton Webern, et qui, partant des principes de Schoenberg, a inauguré un système harmonique reposant sur des « zones harmoniques » dérivées des parties du contrepoint et liées les unes aux autres par l'« organisation spatiale » (*Lament for Ignacio Sanchez Mejias*, d'après Lorca) ; — Vittorio Giannini (1903), de formation italienne et américaine, auteur de nombreuses œuvres orchestrales et instrumentales, ainsi que de plusieurs opéras (*Blennerhassett*, pour la radio, *Beauty and the Beast*, *The Taming of the Shrew*) et

d'un *Requiem* pour double chœur, soli et orchestre ; — Abram Chasins, pianiste et compositeur ayant des idées très personnelles sur les relations tonales et les formes musicales ; — Vladimir Dukelsky (1903), également attiré par la musique légère (sous le pseudonyme de Vernon Duke), mais auteur de trois symphonies, deux concertos de piano, un de violon, des cantates et oratorios et un opéra *(Demoiselle paysanne)* ; — William Russell (1905), spécialiste de la musique noire et auteur d'ouvrages sur le jazz, en même temps que de pages s'en inspirant ; — Ulric Cole (1905), élève de Nadia Boulanger, particulièrement orienté vers la musique de chambre ; — Dante Fiorillo (1905) qui compte déjà douze *Symphonies* et autant de quatuors, en plus d'un nombre incroyable de partitions d'orchestre ou de musique de chambre ; — enfin Marc Blitzein (1905), élève de Nadia Boulanger et de Schoenberg, qui a commencé sa carrière par des pages symphoniques avant d'aborder l'opéra politique (*The Cradle Will Rock*, 1937, et *No for an Answer*, 1941), puis l'opéra traditionnel (*Regina*, 1949), avec, du reste, un sens dramatique certain et un langage typiquement américain.

Paul Creston (né en 1906), autodidacte et éclectique, s'est imposé par un langage simple et naturel qui a résolu la plupart des problèmes posés aux compositeurs de sa génération sur le plan symphonique. Ses trois *Symphonies*, qui rappellent un peu celles de Walter Piston, ses nombreuses pages concertantes et de musique de chambre, d'autres pages orchestrales qui s'inspirent des modes grégoriens, une *Missa Solemnis* et des chœurs l'ont imposé comme l'une des personnalités les plus sympathiques de sa génération.

Elève de Paul Dukas et flûtiste de l'orchestre de Chicago, David Van Vactor (1906) est surtout connu pour sa *Symphonie en ré* (1938) dont le succès à New York, Chicago et Cleveland a éclipsé d'autres œuvres orchestrales et concertantes dignes d'intérêt, telles que le *Concerto Grosso*, la *Passacaille* et *Fugue en ré mineur*, le *Concerto pour alto* et le *Divertimento* pour orchestre de chambre.

Norman Lockwood (1906), élève de Nadia Boulanger et de Respighi, était considéré comme un spécialiste de la musique chorale (*Requiem*, *Drum Taps*, *The Hound of Heaven*, etc.) jusqu'à la création, en 1945, de son opéra *The Scarecrow* d'après Percy Mac Kaye.

Ross Lee Finney (1906) a suivi une démarche d'évolution plus saisissante. Ayant tour à tour étudié avec Roger Sessions, Nadia Boulanger, Malipiero et Alban Berg, il n'a fini par admettre la nécessité de la technique dodécaphonique qu'après vingt ans de recherches d'une expression lyrique qui fût vraiment celle de sa génération. C'est pourquoi ses premières œuvres (*Prélude pour un drame*, *Concertos de violon et de piano*, *John Brown*, *Masse Mensch*, etc.) demeurent d'une expression assez conventionnelle et qu'il tenta, d'abord, de s'en évader par un retour aux chants populaires. Les *Variations*, *Fugueing et Rondo* inspirés des airs fugués de William Billings et les *Pilgrim Psalms* qui utilisent quatorze mélodies du Psautier d'Ainsworth attestent la double préoccupation qui s'impose alors à son esprit et qu'on peut retrouver dans d'autres œuvres chorales ou de musique de chambre (*Troisième Quatuor à cordes* notamment). Peu à peu le problème du langage harmonique l'amena cependant à un chromatisme plus recherché et plus systématique (*Deuxième Sonate pour violoncelle et piano*) et c'est au moment du *Sixième Quatuor à cordes* qu'il en vint tout naturellement à la syntaxe dodécaphonique (1950). Mais cette dernière étape portait en elle une question nouvelle que Ross Lee Finney s'emploie actuellement à approfondir : l'intégration de la série dans le domaine de la tonalité.

Henri Brandt (1908) a étudié avec Goldmark, Copland et Riegger, mais son véritable maître est

George Antheil, et c'est également comme expérimentaliste qu'il convient de le situer dans la musique de notre temps. Mettant un point d'honneur à n'avoir jamais réalisé deux œuvres semblables par la technique ou par le style, il écrivait dès sa seizième année des *Variations dans l'harmonie oblique* (pour quatre instruments) et brassait d'une humeur joyeuse les influences les plus diverses, celle du jazz notamment, dans des pages à la forme volontairement insolite, concerto pour onze flûtes ou sonate pour quincaillerie et piano... Intéressé par tous les aspects de la polyphonie, il n'hésite pas à les présenter à travers les combinaisons instrumentales les plus singulières, 8 trompettes, cloches et cymbales dans *Millenium 1*, 10 trompettes, 10 trombones, 8 cors, 2 tubas et 4 percussions dans *Millenium 2*, 40 percussions (jouées par seize musiciens) dans *Origins*, vibraphone, carillons, clarinette et cor dans *Galaxy 1*, etc., tandis que sa pièce symphonique *Antiphony 1* est réalisée pour orchestre en cinq groupes séparés, nécessitant, bien entendu, cinq chefs d'orchestre !

Elliott Carter (1908) est, depuis dix ans, l'une des personnalités les plus en vue de l'Amérique musicale, l'un des compositeurs les plus joués, y compris à l'étranger, et l'un des exégètes les plus écoutés. Elève de Nadia Boulanger et de l'Université d'Harvard, il a connu pendant de longues années une période de recherches de syntaxe dont témoignent toutes ses premières œuvres, en marge d'une inspiration sérieuse et profondément pénétrée d'humanisme. La *Sonate pour piano* de 1945 attire sur lui l'attention du monde musical, en dépit de certaines réserves, et l'on fait désormais le point sur les influences qu'il admet, Piston, Hindemith et surtout Stravinsky. En 1951, le premier quatuor à cordes

semble marquer la fin des hésitations et s'affirme comme l'une des pages les plus fortes, entendues depuis la guerre, en dépit d'une complexité qui en rend l'approche difficile. La polytonalité et le principe de la modulation métrique s'y unissent pour apporter à l'auditeur une impression de « différentes sortes de flux et de modifications de matériau et de caractère » sur laquelle l'auteur s'est lui-même expliqué fréquemment. La *Sonate pour violoncelle et piano* et les *Huit Etudes et une Fantaisie* pour quatuor à vents obéissent aux mêmes procédés d'écriture, tandis que les ballets *(Pocahontas* et *The Minotaur)* reviennent à une conception plus simple et plus sensible. Enfin, le second quatuor (1960) semble, par la densité de sa syntaxe, désigner une étape nouvelle de l'évolution de Carter. Accordant à chacun des instruments un visage, une personnalité et un rôle différents (par un jeu spécial de rythmes, intervalles et séquences mélodiques et harmoniques), il obtient d'une sorte de confusion dans la rhétorique une vie nouvelle, intense et persuasive. « Ainsi, dit le compositeur, quatre trames de matière musicale, différemment caractérisées, se déroulent simultanément à travers l'œuvre. Les détails du discours musical ainsi que les grandes divisions proviennent des réactions, combinaisons et oppositions de ces trames. Jusqu'à la fin du deuxième mouvement, les différentes particularités de caractère de chaque instrument sont mises en relief. Dans le troisième mouvement, le même échange d'idées se manifeste tandis que, dans les cadences, augmente l'opposition entre le soliste et le soutien. La conclusion revient à l'état d'individualisation du début de l'œuvre. » C'est ainsi qu'en dépit d'une évolution assez lente, Elliott Carter s'est placé soudain à un rang fort honorable dans la musique

de son pays, et par des moyens très personnels.

Très près de lui, nous trouvons Léon Kirchner (1909), élève d'Ernest Bloch, Schoenberg et Sessions dont la personnalité brillante paraît devoir s'exprimer dans n'importe quelle écriture musicale. Après avoir renié ses productions de jeunesse, Kirchner s'est orienté vers la musique de chambre (*Duo pour violon et piano*, *Sonate pour piano*, *Quatuors*, *Suite pour piano*) et d'orchestre (*Symphonies*, deux *Concertos pour piano* très influencés par ceux de Bartok) en essayant de concilier une inspiration romantique et souvent de style rhapsodique, avec une expression très moderne allant jusqu'à la technique dodécaphonique.

Trois compositeurs secondaires compléteront ce panorama des musiciens du siècle : Paul Nordorff, auteur d'un nombre appréciable de partitions en tous genres (*Concertos*, musique de chambre, 3 ballets pour Martha Graham) ; — Howard Swanson, compositeur noir, révélé par Marian Anderson et auteur de deux *Symphonies*, une *Sonate pour piano*, et différentes pièces d'orchestre ou instrumentales ; — Israel Citkowitz, né en Russie, élève de Copland et Sessions, et presque exclusivement spécialisé dans la musique de chambre.

Chapitre V

DU NÉO-CLASSICISME A L'AVANT-GARDE

La décade allant de 1910 à 1920 a donné naissance à une nouvelle génération de compositeurs dont l'œuvre est aujourd'hui suffisamment abondante et la démarche suffisamment affirmée pour nous permettre d'y déceler les différentes tendances contemporaines, entre les musiciens du siècle, encore ballottés parmi les influences diverses (Stravinsky, Schoenberg, jazz, etc.) et les derniers venus dans le grand concert américain et qui feront l'objet de notre dernier chapitre.

La même variété d'expression se retrouve, du reste, dans la forme comme dans la syntaxe, et Virgil Thomson pouvait justement écrire, il y a quelques années : « Les Etats-Unis sont le seul pays du monde qui produise tous les genres de musique. Il n'y a que là que les compositeurs écrivent dans tous les styles possibles et que le public ait vraiment accès à chaque style. »

C'est ainsi que, du classicisme à l'avant-garde, les compositeurs approchant maintenant de la cinquantaine, ou l'ayant de peu dépassée, ont produit et produisent encore des œuvres intéressantes à des titres divers, mais qu'il est impossible de considérer sous une seule et même étiquette d'Ecole américaine.

Par ailleurs, l'évolution propre à chaque créateur l'amène fréquemment à modifier son style et son écriture jusqu'à devenir à l'opposé de leur point de départ. Le seul cas de Samuel Barber, longtemps

considéré comme un élégant néo-romantique et qui devient dodécaphonique dans sa *Sonate* de 1948, est on ne peut plus caractéristique.

Il est, dès lors, également vain de prétendre grouper les compositeurs par tendances ou par styles, étant donné que nous pouvons, la plupart du temps, en déceler plusieurs au cours d'une même œuvre.

I. — Deux maîtres : Samuel Barber et William Schuman

Samuel Barber est l'une des personnalités les plus consacrées de la musique américaine. Né en 1910, à West-Chester, élève du Curtis Institute de Philadelphie (composition avec Rosario Scalero), titulaire du prix Bearns de l'Université de Columbia, du prix Pulitzer et du prix de Rome (1935), il séjourna plusieurs fois en Europe et commença à composer dès son séjour italien (*Symphonie*, *Essay* pour orchestre et *Quatuor à cordes* dont le mouvement lent deviendra le célèbre *Adagio pour cordes*). Son langage est alors classico-romantique et chacun se plaît à vanter le charme, l'élégance et la tendresse d'une inspiration dont le succès de l'*Adagio*, choisi et dirigé par Toscanini, limite les ambitions, mais convertit une considérable audience.

Le *Concerto pour violon* (1939) marque cependant une nouvelle période qui s'étend au second *Essay* pour orchestre, à la *Seconde Symphonie* (dédiée à l'Army Air Force et qui utilise, en son andante, un moteur électrique...), au *Concerto Capricorne* pour flûte, hautbois, trompette et cordes (dans le style des *Concertos Brandebourgeois*), aux *Excursions* pour piano, au *Concerto de Violoncelle*, au second *Quatuor* et au ballet *Medea* (1947). On y trouve pêle-mêle une rythmique plus complexe, une couleur orches-

trale allant de Debussy à Webern, une tendance de plus en plus nette vers le contrepoint dissonant, voire la polytonalité, et surtout, servi par une sûreté technique sans faille, un désir d'indépendance et de liberté totale dans l'expression.

Ce désir de liberté, dont on peut, du reste, trouver les premières manifestations dès *God's Grandeur*, œuvre chorale antérieure au *Concerto de violon*, se fait de plus en plus manifeste, après 1947, dans *Knoxville, Summer of 1915* pour soprano et orchestre, la *Sonate pour piano* écrite à l'intention de Wladimir Horowitz et les *Souvenirs* pour deux pianos. La *Sonate*, principalement, joue des rythmes et des idées dans une optique dodécaphonique jusqu'à sa *Fugue syncopée* à la manière du jazz.

Mais cette incursion dans le domaine des douze sons n'a pour le compositeur qu'une valeur épisodique. Les *Prayers of Kierkegaard*, pour soli, chœurs et orchestre, les Chorals-Préludes *Die Natali*, pour Noël, sur des airs populaires, ou la *Toccata Festival* pour orgue et orchestre, ne se soucient pas de ce qu'on aurait pu considérer comme le dernier stade de son évolution. Quant à *Vanessa*, opéra sur un livret de Menotti, on y perçoit la volonté de réaliser une œuvre plaisante et sincère, sans prétention et sans réelle originalité.

Il semble donc téméraire d'enfermer l'œuvre de Samuel Barber dans les limites d'une étiquette ou d'une seule tendance. Son lyrisme puissant, son sens de la ligne mélodique (hérité d'une famille de chanteurs), son intelligence raffinée et sa solide culture littéraire le gardent dans un juste milieu entre la technique et l'inspiration. Mais, plutôt que l'*Adagio pour cordes*, *A Stopwatch and an Ordnance Map*, chœurs pour voix d'hommes et timbales, les *Cinq chansons* sur des poèmes de Rilke ou la *Toccata*

Festival seraient de nature à évoquer ce qui fait l'intérêt et la solidité de son œuvre, l'une des plus attachantes, à coup sûr, de toute l'Ecole américaine.

C'est également dans la nuance néo-classique et sous la double étiquette d'américaniste-éclectique que William Schuman prend place habituellement dans les histoires de la musique contemporaine. Elève de l'Université de Columbia, puis du Mozarteum de Salzbourg, il fut, dès son retour aux Etats-Unis, nommé professeur au collège Sarah-Lawrence de New York. Titulaire d'un très grand nombre de prix et distinctions de tous genres, il est l'auteur d'œuvres extrêmement variées de style et de ton, allant du sketch pour les spectacles de Broadway aux créations les plus ambitieuses.

Quelques œuvres chorales et de musique de chambre écrites avant le séjour à Salzbourg (1935) précèdent les premières pages orchestrales (*Première* et *Deuxième Symphonies*, *Prélude et Fugue*, *American Festival Overture*) et les deux premiers quatuors (1936, 1937) dans lesquels Schuman définit sa position de compositeur parmi les influences admises, celle de Roy Harris avant toute autre, puis celle de Bartok, de Roussel et de Stravinsky. L'importance de la vie rythmique qu'il confère à ces pages écrites avant la trentaine atteste le dynamisme et l'intensité d'une pensée qui n'a d'autre dessein que s'exprimer elle-même, en dépit des démarches contradictoires que cette expression pourrait amener.

Les années de guerre sont, à cet égard, très typiques, à travers les *Troisième*, *Quatrième* et *Cinquième Symphonies* (cette dernière pour cordes), le concerto pour piano et petit orchestre, et de nombreuses œuvres chorales (*This is our Time*, *A free Song* d'après Walt Whitman, Requiescat, *Holiday Song* et *Te Deum*).

Le *Concerto de violon*, écrit en 1947, puis remanié en 1954 et 1959, marque, comme dans l'œuvre de Barber, un tournant décisif dans l'évolution de William Schuman, à cela près que l'élément syntaxe n'est pas directement en cause dans ses rapports avec telle technique ou telle autre. C'est, dans un langage de plus en plus hardi, une vie de plus en plus chaleureuse qui cherche à se manifester, et qui y parviendra dans la *Sixième Symphonie* (1948), l'une de ses pages les plus achevées par la beauté de la forme et la logique du développement.

Jusque dans les partitions chorégraphiques de cette période *(Undertow, Judith, Night Journey)*, on perçoit un progrès de l'orchestration et de la mise en œuvre des différents éléments en présence.

Les *Troisième* et *Quatrième Quatuors* (1950), la suite *Credendum* (1956) et le Triptyque *New England*, d'après des thèmes de William Billings, recueilleront les fruits de cette démarche pleine de sagesse. Les trois mouvements de *Credendum* sous-titré *Article de Foi (Declaration, Choral et Finale)* suffiraient à résumer sa position et sa pensée. Même vigueur rythmique et même goût pour le choral qu'au temps de la *Troisième Symphonie*, mais une écriture plus intérieure et plus dense, une parfaite économie de moyens, une plus grande souplesse de style.

Cependant, trois ans plus tôt, à propos de *The Mighty Casey*, certain critique pouvait évoquer un mélange de la *Suite Scythe* de Prokofief, la *Neuvième Symphonie* de Beethoven, Times Square le samedi soir et le *Queen Mary* entrant au port !

On ne saurait, en effet, se montrer plus éclectique, mais l'élégance de pensée de William Schuman le garde, en dernier ressort, de toute fâcheuse compromission.

II. — Américanisme et tradition

En dehors de Barber et de Schuman, les années 1910 à 1920 voient naître quelques-uns des compositeurs les plus estimés de la génération.

Arthur Cohn (1910) s'est fait connaître par quatre quatuors, quatre *Documents* pour orchestre, *Histrionics* pour cordes et des *Variations* sur un thème de Paganini pour violoncelle et orchestre.

Paul Bowles (1911), élève de Virgil Thomson et de Copland, est une personnalité intéressante, en dehors même de ses réalisations musicales. Sa curiosité des expressions exotiques l'a amené à faire d'immenses voyages à travers l'Espagne, l'Afrique du Nord (où, entre-temps, il a écrit un roman), le Sahara, les Antilles, l'Amérique du Sud et l'Amérique centrale, recueillant des thèmes et des idées pour s'en inspirer ensuite dans une œuvre qui va du néo-primitivisme aux tendances les plus agressives de la musique contemporaine. Dès 1937, l'orchestre de Philadelphie jouait son ballet *The Yankee Clipper*, histoire d'un fermier qui fait le tour du monde et dont le voyage est évoqué, à chaque étape, par un permanent souci de « couleur locale ». Ce furent ensuite : *Pastorela* (1941), *Sentimental Colloquy* (1944), *Facsimile* (1946), et, plus près de nous, *Denmark Vesey*, opéra en trois actes, un *Trio*, une *Suite* pour petit orchestre, un *Concerto pour deux pianos*, une *Sonate pour deux pianos*, etc.

Avant d'être professeur au collège de Bennington, Robert Mac Bride (1911) s'était fait une réputation pour les titres insolites de ses partitions, *Strawberry Jam*, *Wise-Apple Five*, *Jungle Jangle*, etc., puis traversa l'expérience du jazz avec *Go Choruses* et *Fugato on a Well-Known Theme*, et en vint, enfin, à des formes plus traditionnelles, *Mexican Rapsody*,

Sonate pour violon et piano, *Prélude et Fugue pour cordes*, *Show Piece* (ballet), etc.

Alan Hovhaness (1911), d'origine écossaise et arménienne, élève du New England Conservatory, de Frederick Converse et de Martinu, se consacre depuis vingt ans à l'étude de la musique arménienne et s'en inspire dans son œuvre qui comprend des *Concertos* pour orchestre ou pour piano et orchestre (certains recherchant des effets d'anciens instruments arméniens), plusieurs *Symphonies*, de la musique de chambre et de la musique vocale.

L'opéra *Cynthia Parker* de Julia Smith, présenté à Denton en 1939, et la musique de chambre de Lionel Nowak, également nés en 1911, sont ici cités pour mémoire.

Enfin, en dehors des opéras qui l'ont rendu célèbre, Menotti (né à Milan en 1911) est l'auteur de *Variations pour piano* sur un thème de Schumann, d'une *Pastorale* pour cordes et piano, d'un *Concerto pour piano* (1945) et d'un *Concerto pour violon* (1952), avant tout divertissements destinés à faire briller le soliste et dans lesquels sa facilité de plume se prête aisément au style qu'il ambitionne.

1912 est, avant tout, l'année d'Arthur Berger et de l'expérimentaliste John Cage dont nous parlerons un peu plus loin.

Arthur Berger, élève de Walter Piston à Harvard, puis de Nadia Boulanger et de Darius Milhaud, est considéré par la plupart de ses collègues comme le compositeur ayant le meilleur style et l'un des plus éminents théoriciens de la génération. D'abord attiré par l'atonalité, il n'a gardé de ses essais de jeunesse que les *Two Episodes : 1933* pour piano et dès le *Quatuor en ut majeur* (1941), pouvait estimer avoir trouvé sa syntaxe et une manière toute personnelle de s'exprimer. La *Sérénade concertante* (pour violon,

quatuor à vents, cordes et cuivres, 1944), les *Trois pièces pour cordes* (1945), la *Partita pour piano* (1947), les *Inventions* pour piano (1948), les *Duos* (pour violon et piano, clarinette et piano, violoncelle et piano, hautbois et clarinette, échelonnés de 1948 à 1958), *Ideas of Order*, commande de Mitropoulos (1952), *Chamber Music for 13 Players* (1956), *Polyphony* (1956) et le *Quatuor à cordes* de 1959 témoignent de la même intelligence dans l'élaboration, du même soin que remarquait Darius Milhaud à ne négliger aucun détail, de la même clarté et du même raffinement d'écriture, en dépit d'une trame extrêmement complexe où se lit principalement l'influence de Stravinsky.

Stanley Bate (1912), d'origine anglaise, élève de Vaughan Williams, Nadia Boulanger et Hindemith, a brillamment débuté dans la carrière en jouant, en soliste, son *Concerto de piano* (1942) et *Concertante* (1943), pour piano et cordes.

Avant de connaître une audience considérable avec ses opéras *The transposed Heads*, d'après Thomas Mann, ou *Nausicaa* donné en première mondiale au théâtre antique Hérode Atticus d'Athènes, Peggy Glanville-Hicks avait révélé des pages d'une poésie sincère et élégante, telles que sa *Sonate pour harpe*, ses *Gymnopédies* pour petit orchestre, ses *Thomsoniana* sur des textes de Virgil Thomson, sa *Sonate pour piano et percussion* et surtout *Letters from Morocco* pour ténor et orchestre, d'après les lettres de Paul Bowles.

Avec quelques compositeurs de moindre envergure, 1913 voit naître Morton Gould et Norman Dello Joio.

Morton Gould a pu être considéré comme un musicien léger, sorte de nouveau Gershwin également virtuose du piano et passionné de jazz dès son

Chorale and Fugue in jazz écrit en 1931 et créé par Stokowsky en 1936, et jusqu'à son *Concerto pour Tap Dancer* et orchestre dans lequel le piétinement rythmique des chaussures du danseur s'oppose à l'orchestre comme le soliste d'un concerto classique (1952). Entre les deux, les Spirituals pour orchestre, les *Minstrel Show* et *Philharmonic Waltzes* et surtout la *Symphonie latino-américaine* avec ses quatre mouvements en rythmes de danse (rumba, tango, guaracha et conga) avaient solidement établi sa réputation de compositeur américaniste dans la nuance la plus populaire du terme. Comédies musicales, ballets et musique de films se partagent, par ailleurs, une activité qui s'étend jusqu'au commentaire sonore des discussions politiques (*Dialogues pour piano et cordes*, 1960).

Beaucoup plus sérieux demeure Norman Dello Joio, élève d'Hindemith et de Fritz Reiner, solidement attaché à ses principes néo-classiques. Organiste, comme son père, maître de chapelle et professeur de composition, il ne commença à écrire qu'en 1938 avec un *Concertino pour piano et orchestre*, la sonate pour piano et violon, et des pièces vocales traités avec un constant souci de style et d'expression. Son catalogue comprend de nombreuses pages d'orchestre et concertantes (notamment les *Variations*, *Chaconne et Finale sur le thème de la Messe des Anges*, le *Concerto pour deux pianos*, et pour clarinette et orchestre), quatre sonates de piano, des œuvres chorales, chorégraphiques et vocales *(Psaume de David, Lamentation of Saul, Song of Affirmation)* et plusieurs opéras *(The triumph of St. Joan, The Ruby)*, le tout conçu avec un parfait équilibre entre la noblesse de la pensée et la beauté formelle, et dans un langage musical traditionnel en dépit d'harmonies parfois agressives.

Citons encore, pour l'année 1913 : Alvin Etler *(Music for Chamber Orchestra, Five Speeds Forward)*, Merton Brown (*Sonate pour piano*, trio à cordes, trois motets pour quatuor, etc.), Everett Helm *(Concerto pour piano)* et Kurt List (*Symphonies*, *Variations* sur un thème d'Alban Berg, *The Wise and the Foolish*, opéra en un acte).

Gail Kubik (1914) était déjà connu comme violoniste quand il commença ses études de composition avec Piston, Sowerby, Rogers et Nadia Boulanger. Le prix Jasha Heifetz attribué à son *Concerto pour violon* (1941), le prix de Rome de 1950 et le prix Pulitzer de 1952 (pour sa *Symphonie Concertante*) ont, depuis, couronné une œuvre attachante à bien des titres. Citons ses sonatines pour violon et pour piano, son trio, son opéra *A Mirror for the Sky* et plusieurs partitions de films.

David Diamond (1915) est, comme Walter Piston et Dello Joio, un tenant du style néo-classique. Elève de l'Institut de Cleveland, puis de l'Eastman School of Music, Roger Sessions, Nadia Boulanger et Bernard Rogers, il est l'un des compositeurs de sa génération les plus joués et les plus récompensés. Dans ses premières œuvres, les différentes influences de Bartok, Copland, Satie, Ravel et Stravinsky lui dictaient un langage complexe dont la trame devait peu à peu se clarifier, cependant que sa pensée évoluait vers un respect de plus en plus absolu de la musique. Ses quatre symphonies trahissent cette évolution, ainsi que sa nombreuse production pour orchestre, ses trois quatuors et ses quintettes, et jusqu'à sa dernière œuvre connue, *The World of Paul Klee* (1961). Ayant vécu plusieurs années à Florence, David Diamond est maintenant professeur à l'Université de Buffalo.

Elève de Roy Harris et de Nordorff, mais surtout

influencé par Copland et Hindemith, Vincent Persichetti (1915) est l'auteur de quatre symphonies, neuf sonates pour piano, deux ballets pour Martha Graham *(King Lear* et *The Eye of Anguish)*, un quintette pour piano et cordes, commande de la Fondation Koussevitsky, et surtout un cycle de mélodies *Harmonium* pour soprano et piano.

Parmi les éclectiques nés pendant les cinq dernières années de la décade, il nous faut, enfin, citer : Ulysses Kay, Leonard Bernstein et Harold Shapero.

Ulysses Kay (1917), élève d'Hindemith et titulaire de nombreux prix, a trouvé dans une écriture néo-romantique l'expression de sa nature pleine de verve et d'entrain, et dès ses premières œuvres, la *Sinfonietta* (1939) et le ballet *Danse Calinda* (1941). Son catalogue comprend une *Symphonie*, un *Concerto pour orchestre*, l'ouverture *Of New Horizons*, une *Suite pour cordes*, de la musique de chambre, deux opéras en un acte *(The Boor*, et *The Juggler of our Lady)* et de nombreuses pièces vocales dont la cantate *Song of Jeremiah*, l'une de ses meilleures inspirations.

Leonard Bernstein (1918), l'une des personnalités les plus populaires de la musique américaine, a dû cette popularité à sa carrière de chef d'orchestre beaucoup plus qu'à celle de créateur avant le succès de *Trouble in Tahity*, puis de *West Side Story*. Elève de Walter Piston et de Burlinghame Hill, il cultive avec un égal bonheur le genre sérieux et le genre léger depuis la *Sonate pour clarinette*, sa première œuvre (1941). Ses deux symphonies *(Jeremiah* et *The Age of Anxiety)*, son *Quatuor à cordes*, sa suite *Seven Anniversaries* pour piano ou son *Concerto pour violon* n'ont pas connu, malgré leur solide facture, le succès de foule de son ballet *Fancy Free*, de sa comédie musicale *On the Town* et surtout des deux titres déjà cités.

Harold Shapero (1920), élève de Hindemith, Copland, Krenek et Stravinsky, titulaire du prix de Rome 1941, fut longtemps attiré par l'expression néo-romantique qu'on trouve dans la plupart de ses œuvres antérieures à 1957 (*Sonates*, *Quatuor*, *Sérénade pour cordes*, *Symphonie*, *Concerto pour orchestre*, etc.). Depuis quelques années, il évolue cependant vers la technique sérielle. Sa *Partita pour clavecin* (1959) apparaît comme l'une des œuvres les plus fortes de sa génération.

III. — Musique sérielle et expérimentale

Arnold Schoenberg vivait depuis huit ans aux Etats-Unis quand il acquit la nationalité américaine (1941), et son influence était déjà grande parmi les compositeurs de tous âges, surtout ceux dont la période de formation coïncidait avec la révélation de son système.

Nous avons vu que Wallingford Riegger, Adolph Weiss, Stefan Wolpe, Harrison Kerr, Ross Lee Finney et jusqu'à Samuel Barber ou Harold Shapero avaient été attirés, à un moment ou à l'autre de leur carrière, par la technique de douze sons, soit en vertu d'une conscience musicale « avancée », soit par la curiosité d'une syntaxe nouvelle et encore insolite. Quelques œuvres de poids, celles de Riegger notamment, attestaient l'attention que l'Ecole américaine prêtait à ce système jusqu'à le considérer comme le seul fondement du langage musical propre à notre époque.

Mais c'est parmi les jeunes compositeurs que Schoenberg trouvera le plus d'audience et d'adhésions, et non seulement chez ses élèves, mais chez beaucoup d'autres formés à des disciplines plus traditionnelles.

Wayne Barlow (1912), qui fut son disciple, est connu par *The Winter's Past* pour hautbois et cordes, *Three Moods for Dancing* pour orchestre, *De Profundis* également pour orchestre, un *Quatuor* et un *Triptyque pour quatuor*, un *Quintette*, une *Sonate de piano* et la cantate *Zion in Exile*, toutes œuvres dans lesquelles la rigueur intellectuelle va de pair avec la puissance de l'expression.

George Perle (1915) écrivit jusqu'en 1940 des œuvres atonales et réalisa ensuite un système qui lui est personnel où la modalité est adaptée à la gamme de douze notes (*Deuxième Quatuor*, *Variations on a Welsh Melody*), tandis que d'autres pages demeurent indifférentes à la série (*Sonates pour alto*, pour clarinette, pour violoncelle, pour piano ; *Rhapsodie* pour orchestre, d'autres quatuors, etc.). Professeur à l'Université de Louisville, il est également l'auteur de plusieurs ouvrages de théorie musicale.

Ben Weber (1916) est presque un autodidacte et c'est tout naturellement qu'il en vint à un système d'écriture qui lui permît de rester le romantique qu'il s'avoue, tout en gardant son lyrisme dans les limites d'une syntaxe rigoureuse. Dès les cinq bagatelles pour piano et la première sonate pour violon, il recherche l'emploi mélodique de la série, déterminant ses rythmes par la mélodie elle-même, et son évolution ne sera fonction que d'un approfondissement progressif de la pensée musicale. C'est pourquoi on trouve également dans son catalogue des pages atonales, principalement réservées au violoncelle (*Cinq pièces*, *Ballade*, *Symphonie pour violoncelle et orchestre*, etc.). Attiré surtout par la musique de chambre et l'orchestre à cordes, il a composé, cependant, un remarquable *Concerto de violon* (1954), un *Prélude et Passacaille* pour orchestre (1954) et la *Rhapsodie concertante* pour alto

et orchestre, ainsi que des œuvres chorales et des pièces pour piano. L'une de ses œuvres les plus intéressantes demeure la *Symphonie en quatre mouvements* sur des poèmes de William Blake (1952).

Milton Babbitt (1916), élève de Sessions, semble au contraire venu à la technique sérielle par amour pour la cérébralité et l'abstraction. Affirmant qu'il ne choisit jamais une note sans savoir pourquoi il la désire à une place précise, il affectionne les titres abstraits (*Compositions for viola and piano*, *Composition for Flute*, *Clarinette*, *Violin and Cello*, quatuors, quintette, etc.) et la répartition mathématique des éléments, sans toutefois renoncer à une élégance d'expression qui favorise l'approche de sa musique.

Ellis Kohs (1916) tente de concilier l'influence d'Hindemith (*Symphonie*, *Concerto de chambre* pour alto et neuf instruments, sonatine pour violon, sonatine pour basson, etc.) et la technique sérielle *(Variations pour piano*, *Toccata pour clavecin)* dans une œuvre qui demeure intensément vivante et saine.

Georges Rochberg (1918), auteur de plusieurs pages d'orchestre (*Suite*, *Symphonie de Chambre*, *Deux Symphonies*, *Pièce de Concert* pour deux pianos et orchestre, *Night Music*, etc.), de piano *(Bagatelles)* et de chant, a adopté également la technique sérielle, mais en douze demi-tons qu'il utilise ensuite en fragments mélodiques dans ses développements. Son habileté d'orchestration a été maintes fois soulignée.

Pas plus que les tenants du système sériel, les « expérimentalistes » n'ont attendu la génération qui avait encore vingt et trente ans à la dernière guerre pour se manifester. Ici encore, nous en avons rencontré plusieurs exemples, notamment avec Carl Ruggles, Becker, Cowell ou Ornstein, sans oublier

le fameux *Ballet mécanique* de George Antheil, ni les différentes tentatives d'innovation, plus ou moins dictées par une véritable nécessité.

Le nom le plus célèbre avait été cependant celui d'Edgar Varèse qui vient aux Etats-Unis en 1916, après des études avec d'Indy, Roussel et Widor à Paris, et Busoni en Italie. Né en 1885, il avait obtenu le Grand Prix de la ville de Paris en 1906 et reçu les encouragements de Debussy et de Romain Rolland (qui aurait utilisé certains traits du caractère de Varèse pour son Jean-Christophe), débutant, du reste, dans la carrière sous la double influence de Debussy et de Richard Strauss. Une œuvre comme *Offrandes* (1921) est significative à cet égard. Mais, dès *Amériques*, le symbole d'un nouveau monde dans l'imagination des hommes lui dicte une expression infiniment plus personnelle, « musique, dit Lawrence-Gilmau, dont l'énergie est extrêmement libérée, continuellement renouvelée, musique puissante aux foulées larges et sûres ». C'est alors ce monde de sonorités abstraites et violentes qu'il libère avec des pages comme *Ionisation* (pour deux groupes de percussions jouées par treize instrumentistes), *Espace*, *Métal* pour soprano et orchestre, *Octandre* pour quatre bois, trois cuivres et contrebasse, *Intégrales* pour onze vents et seize percussions, *Density 21,5* pour flûte seule, *Hyperprisme*, *Equatorial*, etc. Avec *Désert* (1954), nous trouvons une synthèse des orchestrations d'*Ionisation* et d'*Intégrales*, avec adjonction de sons enregistrés sur magnétophone, et c'est l'utilisation systématique de bandes magnétiques enregistrées dans la rue ou dans les usines, et mêlées aux sons musicaux, qui donnera son relief et sa vigueur à une œuvre comme *l'Homme et la machine* (1958). Indépendamment des expériences électroniques qui ouvraient ainsi la porte à

tout un groupe de jeunes compositeurs, Varèse n'a jamais cessé de se passionner pour les questions rythmiques, et son influence est également considérable à cet égard.

Vladimir Ussachevsky (1911), dont nous avons trouvé le nom comme collaborateur d'Otto Luening, est également l'un des premiers compositeurs qui aient utilisé les bandes électroniques *(Metamorphosis, Studies in Sound, Sonic Contours)* et contribué à l'installation de studios, à cet effet, comme directeur du centre de musique électronique Columbia-Princeton à New York.

John Cage (1912), élève de Cowell, Adolph Weiss et Schoenberg, a eu de très bonne heure le sens d'une direction personnelle puisque, en dépit des influences qu'il aurait pu subir de tel ou tel de ses maîtres, il écrivait, à vingt ans, une série de pièces pour piano résolument orientées vers les recherches de sonorité insolite qui annonçaient déjà le fameux « piano préparé » qui constitue le plus clair de sa gloire. On sait qu'une telle « préparation » consiste en modification des sonorités des cordes par la disposition d'objets hétéroclites, tels que morceaux de bois, de métal ou de caoutchouc, vis, verrous, épingles à cheveux, etc., laissant éventuellement à quelques cordes leur sonorité naturelle. Pour un tel instrument, il écrivit un certain nombre d'œuvres dont les plus appréciées sont le *Concerto* et seize *Sonates* et quatre *Interludes* (de 1946 à 1952). Le hasard est son grand maître dans une telle répartition des facteurs sonores et, la plupart du temps, pour ne rien devoir à ses inclinations personnelles, il s'en remet à l'emploi du « I-Chang » ! C'est à ce jeu chinois que nous devons, paraît-il, l'idée de l'*Imaginary Landscape n° 4*, pour douze radios manipulées par vingt-quatre « instrumentistes »

sous la direction d'un chef qui était John Cage lui-même à la création (New York, 1951). Nous trouvons également dans son catalogue des partitions pour bandes magnétiques ou pour percussions seules.

C'est dans l'harmonie et l'orchestration qu'Alexei Haieff (1914), disciple de Stravinsky, trouva le secret d'auditions assez neuves pour se voir qualifier, lui aussi, d'expérimentaliste. Sa *Symphonie* (1942), son *Divertimento* (1944), son *Concerto de violon* (1948) et son *Concerto de piano* (1952) affirment son solide métier, son intelligence musicale et son mépris des sentiers battus, le tout avec élégance et distinction. Ses trois symphonies (les deux dernières écrites en 1957 et 1961), des ballets, plusieurs quatuors à cordes et une sonate pour deux pianos complètent une œuvre riche de promesses et, déjà, de réalisations.

Enfin, Lou Harrison (1917), dernier nom important de cette génération, élève de Cowell et Shoenberg, et l'une des personnalités les plus cotées, se situe dans un éclectisme relatif entre les différentes tendances contemporaines qu'il suit à tour de rôle, tout en restant lui-même. On perçoit dans sa démarche un souci de recherches sonores semblable à celui de John Cage et l'intérêt pour les percussions que partage Varèse, tandis qu'il évolue de l'atonalité à la polytonalité, en passant par le système sériel, avec, du reste, une imperturbable logique qui n'enlève rien de son caractère fascinant à la plus mince de ses expériences. Son œuvre comprend, au sein d'une extrême variété de syntaxe : pour orchestre : deux symphonies et trois suites ; pour percussion : les *Canticles* (utilisant pêle-mêle tambours de freins, sistres, cloches de vaches, tuyaux de fer, etc.) ; pour chœurs : une *Messe* et les *Four Strict Songs* ; un opéra *Rapunzel* ; des ballets, de la musique de scène, un trio à cordes et des pièces de piano.

Chapitre VI

L'ART LYRIQUE AUX ÉTATS-UNIS

I. — L'Opéra américain

L'importance de l'activité théâtrale aux Etats-Unis depuis une centaine d'années ne devait pas fatalement entraîner les compositeurs vers un genre où les grands exemples européens étaient autant de précédents redoutables.

Sans doute, dans le courant du XIX^e siècle, et même plus tôt, certains d'entre eux n'avaient pas hésité à écrire des opéras à la manière italienne (notamment *Leonora* de William Henry Fry, créé à Philadelphie en 1845, *Notre-Dame de Paris* du même compositeur, créé en 1864, et *Rip Van Winkle* de Bristow, créé à New York en 1855) ou allemande (*The Scarlett Letter* de Walter Damrosch, créé à Boston en 1896). Mais le ton et le climat typiquement américains qui auraient pu donner personnalité et persuasion à ces partitions en étaient absents au point que le public, pourtant friand de spectacles lyriques, ne put jamais les considérer qu'au titre d'essais ou de travaux de clercs. Et malgré la bonne volonté des directeurs à admettre, de temps à autre, une œuvre américaine, il a fallu, pratiquement jusqu'à *Porgy and Bess*, constituer le répertoire à l'aide du fonds européen, ancien et contemporain, ce dernier représenté notamment par Puccini dont

la Fanciulla del West fut créée à New York en 1910 (avec la Destinn et Caruso, sous la direction de Toscanini).

La liste est cependant imposante de ces ouvrages lyriques conçus spécialement depuis le début du siècle : outre les quatorze opéras de Freeman (compositeur noir né à Cleveland en 1875), ceux d'Eleanor Freer (1864-1943, fondateur de l'American Opera Society de Chicago) ou de Joseph Carl Breil (1870-1926), nous trouvons, au hasard des archives, *Safie* et *Azora* d'Henry Hadley (1909), *The Pipe of Desire* (Metropolitan, 1910) et *The Sacrifice* (Boston, 1911) de Frederick Converse, les sept opéras de Paul Hastings Allen (1882-1952), presque tous créés en Italie, *Mona* d'Horatio Parker (Metropolitan, 1912), *Gobi* d'Alois Reiser (1912), *Narcissa* de Mary Moore (1912), *Cyrano de Bergerac* de Walter Damrosch (1913), *la Charelzenn* de Seth Bingham (1917), *Shanewis* de Charles Wakefield Cadmann (Metropolitan, 1918), *Cleopatra's Night* d'Henry Hadley (Metropolitan, 1920), *Alglala* de Francesco de Leone (Cleveland, 1924), *Winona* de Bimboni (Portland, 1926), *Castle Agrazant* de Ralph Lyford (Cincinnati, 1926) et *The King's Henchmann* de Deems Taylor (Metropolitan, 1927), ce dernier recueillant un triomphe spectaculaire que ni *Peter Ibbetson* (1931), ni *Ramuntcho* (1938) ne devaient retrouver.

Mais, en 1933, le Metropolitan montait *Emperor Jones* de Louis Gruenberg (d'après Eugène O'Neill) et cette création apportait un certain nombre d'éléments nouveaux à la cause de l'opéra moderne : excellent scénario mettant en scène des personnages contemporains, musique assez anodine pour ne pas paralyser le texte et cependant caractéristique par ses emprunts au fonds populaire noir, mouvement plus rapide et plus accordé à l'optique moderne du spectacle.

L'année suivante, et tandis que le Metropolitan montait, sans grand succès, *Merry Mount* d'Howard Hanson, une troupe lyrique de Hartford créait *Quatre saints en trois actes* de Virgil Thomson, et c'était, en 1935, la première à Boston de *Porgy and Bess.*

L'opéra américain avait enfin trouvé son style. Habitué, depuis quinze ans, aux comédies musicales et opérettes légères, Gershwin avait parfaitement conçu ce qu'il devait réaliser dans le domaine de l'opéra, et qui fût typiquement américain, tout en gardant à la musique sa dignité et ses privilèges. Avant tout, un spectacle animé où l'humour se mêlerait au tragique, dans un enchaînement rapide favorisant les contrastes, où la danse, indispensable pour gagner un vaste auditoire, serait constamment unie au chant, où ce chant lui-même, parfois teinté d'italianisme (notamment dans le duo *Bess, you are my woman now*), admettrait un dessin assez simple pour frapper l'auditeur le plus fruste et se fixer dans sa mémoire, tout en séduisant l'amateur de musique par la vertu de son rythme, de son harmonie ou de son orchestration. Produit typiquement afro-américain par le contact permanent avec l'esprit du folklore, *Porgy and Bess* retrouvait, par des moyens totalement neufs et originaux, le secret d'une poésie envoûtante qu'on pouvait croire exclusivement réservée à l'opéra traditionnel, et Gershwin avait, par ailleurs, une intuition trop sûre pour ne faire de son œuvre qu'une « super-comédie musicale ».

Il faudra attendre la création du *Medium* en 1946 pour retrouver, dans l'histoire de l'opéra américain, une date de cette importance.

Entre-temps, pour les écoliers de huit à dix-huit ans, Douglas Moore avait écrit un petit opéra, *The Headless Horseman* (1936), et Aron Copland *The*

second Hurricane, histoire d'un dramatique sauvetage pendant une inondation (1937), ouvrant ainsi la voie à *Down in the valley* de Kurt Weill (1948) dont la présentation télévisée allait, quelques années plus tard, décider de l'importance accordée à l'art lyrique par la télévision.

Walter Damrosch avait conduit, au Metropolitan, son opéra *The man without a country* (1937), puis *The opera cloak* (1942) au milieu de l'estime générale, et Douglas Moore avait trouvé avec *The Devil and Daniel Webster* (1939) une formule de spectacle également vivante où la spontanéité de l'invention musicale jouait dans l'opposition des éléments lyriques, humoristiques et dramatiques.

En 1946 cependant, la création du *Medium* au Brander Matthews Theater allait rendre célèbre le nom de Menotti et sa reprise, l'année suivante, au Heckscher Theater de New York devait bouleverser le monde de l'opéra au point d'éclipser la présentation de *The trial of Lucullus* de Roger Sessions à l'Université de Californie.

II. — Les opéras de Menotti

Gian Carlo Menotti (1911) n'était pourtant pas inconnu des milieux musicaux américains, car, dès 1936, le Curtis Institute of Music de Philadelphie avait présenté *Amelia goes to the ball* que le Metropolitan devait reprendre en 1938.

Né en Italie et élève du Conservatoire de Milan, il était arrivé aux Etats-Unis à l'âge de quinze ans pour y étudier à Philadelphie, avec Rosario Solario. Diplômé du Curtis Institute, il y devait professer lui-même en 1933, ayant déjà composé un certain nombre de pièces instrumentales et vocales (*Variations* sur un thème de Schumann, *Pastorale* pour

cordes et piano, Motets, etc.) et, sans abandonner sa nationalité italienne, il s'installait ainsi aux Etats-Unis avec un passeport américain et un label de personnalité musicale du Nouveau-Monde. « Compositeur italien qui écrit de la musique américaine... ou réciproquement ! », affirme-t-il lui-même...

Amelia goes to the ball est son premier opéra, composé, dit-il, à une époque où il était encore « plongé dans les *Messes* de Palestrina, les lieder de Schubert et les ballets de Stravinsky » ; opéra bouffe sur un livret amusant dont il est l'auteur, et prétexte à une partition spirituelle et légère, brillamment orchestrée, où l'on pouvait, lors de la création, saluer l'héritage de Rossini.

Le succès de la reprise au Metropolitan valut à Menotti la commande d'une pièce radiophonique, *The old maid and the thief*, programmée en 1938, puis d'un nouvel opéra, monté en 1942, *The Island God*, écrit sur un livret dont il était également l'auteur. Ce fut un échec, dû en grande partie au fatras philosophico-mystique de son texte.

Mais, quatre ans plus tard, *The Telephone* et *The Medium* retrouvaient l'accueil d'*Amelia goes to the ball*, et offraient, par ailleurs, au cours du même spectacle, une image, désormais complète, du compositeur : d'un côté, une vraie nature d'Italien, s'exprimant sans difficulté dans le genre de l'opéra bouffe (et très proche, dans ce qu'on a appelé son « vérisme », du caractère familier et quotidien des intermezzi de Pergolèse) ; de l'autre, un esprit recherchant le symbole au cœur du mélodrame et chargeant d'intentions à tendances philosophiques les « tranches de vie » qu'il présente. « Tous mes personnages sont symboliques, déclarait-il en 1958 aux Jeunesses Musicales de France : le gitan muet, c'est l'Inconnu qui ne donne pas de

réponse ; la jeune fille, c'est l'amour qui ne pose pas de question ; les clients, ce sont les croyants, ils ont la foi et pour eux tout est facile ; le médium, c'est l'incrédule qui exploite la crédulité, mais qui est saisie par l'angoisse ; elle tuera son obsession métaphysique, mais elle deviendra folle. »

Cependant le sens dramatique du compositeur gardait à son œuvre un mouvement irrésistible et un pouvoir communicatif capables de faire oublier les innombrables réminiscences et poncifs qu'on y pouvait trouver.

Homme de théâtre habile beaucoup plus que compositeur inspiré, Menotti frappait un autre grand coup avec *The Consul* (1950) où l'opéra abandonnait délibérément son climat d'épopée ou de légende pour parler le langage des reporters, en marge d'un scénario que n'eussent désavoué Verga ni Mascagni. Partition uniquement scénique et qu'il est vain de prétendre considérer dans l'optique habituelle (fût-ce à l'audition par le disque), *The Consul* met, plus encore que *The Medium*, une gamme très variée et très complète de références (Wagner, Puccini, Moussorgsky, Debussy, etc.) au service d'interventions saisissantes de rapidité qui accusent la violence de l'action et qui finissent par atteindre leur but, en dépit de la pauvreté des matériaux employés.

En 1951, la télévision américaine commandait à Menotti *Amahl and the Night Visitors*, premier opéra écrit spécialement pour le petit écran et dont l'audience fut considérable.

Celle de *The Saint of Bleecker Street* (1955), sorte de *Passion* transposée dans les temps modernes, se limita cependant au public de Broadway, malgré les allusions au grand opéra que le compositeur avait accumulées.

Ce fut ensuite *Maria Golovine*, sanglant mélodrame d'amour et de jalousie, créé à Bruxelles en 1958 et dans lequel Menotti regarde vers la lyrique italienne la plus conventionnelle et la plus facile avec une complaisance dont il n'avait jamais témoigné auparavant. Après cinq représentations, décevantes, l'œuvre a dû quitter l'affiche à Broadway et l'accueil de la Scala n'a guère été plus favorable.

Tel est le bilan du « cas Menotti » (plus significatif que le cas Gershwin) en attendant *le Dernier Surhomme*, commande de l'Opéra de Paris et qui attestera, dit l'auteur, « une révolution radicale dans mes conceptions de l'art lyrique ». Sans doute un superopéra bouffe revenant à des conceptions plus légères du théâtre musical et dans lequel la vraie nature de Menotti pourrait s'exprimer de nouveau.

III. — Autres opéras du demi-siècle

Depuis la création du *Medium*, cent quinze opéras nouveaux ont été révélés aux Etats-Unis, reflétant, pour la plupart, les tendances à une technique rapide et continue, en rupture avec la tradition du grand opéra.

En dix ans, par ailleurs, près de treize cents théâtres d'essai ont été créés et tout a été mis en œuvre pour favoriser le développement d'un genre auquel les Américains n'ont pas cessé de croire. Toutes les facilités sont offertes, à cet égard, aux jeunes compositeurs. « Il ne s'agit plus, dit le critique musical Louis Henscheimer, que de voir comment musiciens et auteurs donneront un sens à ce nouveau mouvement décentralisé qui emporte l'opéra américain, comment ils le rendront vigoureux et fécond, comment ils lui feront prendre place dans l'histoire de l'art. »

Alors qu'en 1950 les Etats-Unis comptaient environ deux cents troupes lyriques, amateurs et professionnels, le nombre en est, aujourd'hui, proche de quinze cents, présentant, chaque saison, plus de sept cents partitions d'opéras, opérettes et comédies musicales. Des « ateliers d'opéras » existent dans plusieurs Universités (Louisiane depuis 1929, Columbia en 1943, et, depuis, Washington, Oklahoma, Baylor, Stephens College, Julliard School of Music, Mannes College, Iowa State College, Vassar College, Harvard's Lowelle House of Music Society, etc.) et des créations figurent au programme de chaque saison, en dehors du répertoire courant.

C'est ainsi que, sur une dizaine de créations réalisées pendant cette même année 1947, trois opéras étaient signés de noms célèbres, *The mother of us all* de Virgil Thomson, *The Trial of Lucullus* de Roger Sessions et *The Warrior* de Bernard Rogers.

Sur un nouveau livret de Gertrude Stein, Virgil Thomson avait écrit son opéra à la gloire de Suzanne B. Anthony et la critique l'avait estimé plus direct et plus humain que les *Four Saints in three Acts*. Les mêmes privilèges de déclamation et d'orchestration s'y retrouvaient au cœur d'un langage musical toujours original et faisant de fréquentes allusions aux chansons populaires du siècle dernier.

L'opéra en un acte de Roger Sessions s'inspirait d'une pièce radiophonique de Bertolt Brecht dont la mise en musique reposait sur une déclamation d'une extrême souplesse et Bernard Rogers tentait sans grand succès de reprendre avec *The Warrior*, sur un livret de Norman Corwin, la légende de Samson et Dalila.

A la même époque, et tandis que *Evangeline* d'Otto Luening (Columbia University Festival, 1948) se présentait comme une série de pièces de style

varié liées les unes aux autres par un récitatif moderne, *Down in the valley* de Kurt Weill (1948), *Troubled Island* de William Grant Still (1949) et *The Drumllin Legend* d'Ernest Bacon (Columbia University Festival, 1949) accusaient le visage populaire et folklorique du genre que les années 1950 allaient définitivement consacrer.

C'est *The jumping Frog of Calaveras County* de Lukas Foss qui donna le ton, par une partition charmante de fantaisie et d'entrain où tout l'esprit de Mark Twain se trouvait transposé avec un rare instinct scénique (1949).

Trouble in Tahity de Leonard Bernstein (1952) en fut une autre manifestation, en marge d'un scénario de vaudeville, ainsi que *The mighty Casey* (1953), premier essai de William Schumann dans l'art lyrique, insolite par le choix de son sujet de baseball, et le style de comédie musicale de Broadway qui inspire la plupart de ses airs.

Citons, dans la même veine, *Susannah* de Carlisle Floyd (1955), *The Ballad of Baby Doe* de Douglas Moore (Central City Opera Festival, 1956) ou *Boston Baked Beans* de Gail Kubik.

L'élément dramatique garde cependant ses droits dans d'autres partitions aussi étrangères à la tradition du grand opéra mais également éloignées de la comédie musicale. *The soldier* de Lehmann Engel, *The Tribunal* de David Daniels d'après Kafka, *Wuthering Heights* de Carlisle Floyd d'après Emily Brontë, *The Triomph of saint Jean* et *The Ruby* de Normann Dello Joio, *Nausikaa* de Peggy Glanville Hicks, ou les opéras de Stanley Hollingsworth.

Entre les deux tendances, une œuvre comme *Vanessa* de Samuel Barber, sur un livret de Menotti (Metropolitan Opera, 1958), ne se propose que d'être agréable, élégante et sincère, avec de charmantes

demi-teintes qui conviennent à la nuance nostalgique de son sujet, et *Blood Moon* de Norman Dello Joio, l'une des dernières créations importantes de la « Ford Foundation » pour encourager l'opéra américain (1961), revient à un idiome néo-romantique, çà et là pimenté de quelques allusions moins conventionnelles.

Encouragés par l'audience considérable dont jouit l'art lyrique aux Etats-Unis, les jeunes compositeurs s'y consacrent avec la confiance un peu naïve qui amenait Dello Joio à déclarer : « Nous n'avons pas encore trouvé ni notre Wagner ni notre Verdi. Il est certain que nous les trouverons dans les vingt prochaines années. »

Citons, parmi un nombre déjà considérable de noms et d'œuvres, ceux de Jack Beeson (*Hello out There* d'après Saroyan), William Bergsma (*The Wife of Martin Guerre*), Richard Mohaupt (*Double trouble*), Robert Wyke (*The Prankster*), Marc Bucci (*A Tale for a Deaf Ear*, *The Caucasian Chalk Circle* d'après Bertolt Brecht, *The 13 Clocks*, etc.), Myron Fink (*The Boor*), Hall Overton (*The Enchanted Pear Tree*), Marvin Levy (*The Tower*), Lockren Johnson (*A Letter to Emily*), Lee Hoiby (*Beatrice*), William Flanagan (*Bartleby*), Charles Hamm (*The Secret Life of Walter Mitty*), Kurt List (*The Wise and the Foolish*), Julia Perry (*The Bottle*), John Verrall (*Three Blind Mice*), Ned Rorem (*Le miracle de l'enfance*), Henry Dreyfuss Brant (*Miss o'Grady*) et Jerome Moross (*Requiem for Johnnie*).

IV. — Le rôle de la télévision

On ne saurait sous-estimer le rôle de la télévision américaine dans ce mouvement massif en faveur de l'opéra et dans le développement du genre lui-

même, en fonction d'une nouvelle conception visuelle imposée par le style propre à l'émission.

Les premières retransmissions de la N.B.C. avaient été consacrées à *Down in the Valley* de Kurt Weill, *Madame Butterfly* et *Gianni Schicchi* de Puccini, et c'est dès la troisième saison que la commande d'*Amalh* fut passée à Menotti, parmi d'autres partitions classiques de Tchaïkovsky, Puccini et Offenbach. Vinrent ensuite *Billy Budd* de Britten, *The Marriage* de Martinu, *Trouble in Tahiti* de Leonard Bernstein et l'intégrale des *Noces de Figaro* de Mozart, en deux émissions.

L'accueil du public permettait à la cinquième saison de comporter des œuvres telles que *Pelléas*, *Macbeth* de Verdi ou *Salomé* de Richard Strauss, mais surtout de prévoir des créations, conçues ou non pour la circonstance. *La Grande Bretèche* de Stanley Hollingsworth, d'après Balzac, *Griffelkin* de Lukas Foss, *The trial at Rouen* de Dello Joio, *la Guerre et la Paix* de Prokofief et *le Dialogue des Carmélites* de Poulenc ont été ainsi présentés pour la première fois aux télespectateurs, et, bien entendu, en anglais, condition indispensable, estime-t-on, pour qu'un large public puisse s'intéresser à l'action.

Une discipline nouvelle s'impose donc immédiatement aux compositeurs devant les possibilités, mais aussi les exigences, de la télévision : œuvre courte, la plupart du temps en un seul acte, basée sur un livret intéressant et actuel (où les chimériques amours des héros et des dieux font place aux problèmes de philosophie sociale et même de psychiatrie), langage lyrique conventionnel où la conception mélodique traditionnelle s'attache à faire valoir les qualités vocales des chanteurs, orchestration simple et habile qui garde tous ses privilèges à l'élément rythmique, mouvement général

du spectacle conforme à celui du théâtre contemporain, décor moderne dont le compositeur (souvent amené à être en même temps auteur et metteur en scène) règle personnellement la présentation.

V. — Les comédies musicales

Considérée comme la forme la plus originale et spécifiquement américaine de l'art lyrique, la comédie musicale s'inspire, au même titre, de l'opérette française et viennoise, de l'opéra bouffe italien et même d'un visage du drame romantique allemand. Mélange de farce et de mélodrame à enchaînements très rapides, de danses et de chants, d'exhibition de « girls » et de couplets satiriques, de sketches et de démonstrations acrobatiques, elle réalise aujourd'hui une sorte de synthèse du spectacle, musique et chorégraphie, cirque et jazz, avec tous les moyens capables d'en intensifier le rythme et la vie.

Née de la rencontre du « show » et de l'opéra-comique, elle eut sa première manifestation dans *The Black Crook* (Niblo's Garden, 1866) dont les luxueux décors et la participation de jeunes danseuses dévêtues devaient assurer le triomphe au cours de près de cinq cents représentations.

Mais, avant de trouver sa forme définitive, elle devait s'effacer derrière un certain nombre de productions telles que les opéras-comiques de Willard Spenser *(The little Tycoon)*, Woolson Morse *(The Merry Monarch, Panjandrum, Dr. Syntax* et *Wang)* et Reginald de Koven *(The Begum, Don Quixote, Robin Wood* et *Rip Van Winkle)*, et s'imprégner de l'influence que les opérettes de Gilbert et Sullivan, importées d'Angleterre, allaient avoir bientôt en Amérique.

Au début du siècle, la vogue de la comédie musi-

cale est considérable et les succès des girls du « Florodora Sextet » le disputent à ceux de George Cohan *(Little Johnny Jones, Forty-five Minutes from Broadway, George Washington Jr.)*, Victor Herbert (originaire d'Irlande et auteur d'une quinzaine d'opérettes dont *Ananias, The Red Mill, Sweethearts* et *The Dream Girl*), Will Marion Cook *(Clorindy, Dahomey, Bandanna Land, Darkeydom)* et, un peu plus tard, Ivan Caryll *(A gaiety Girl, The Pink Lady, Oh ! Oh ! Delphine* et *Chin Chin)*.

Gustave Luders, Rudolf Friml et Sigmund Romberg font alors la liaison avec l'opérette de style Europe centrale. Le premier, originaire d'Allemagne, révolutionna Broadway par *The Prince of Pilsen*, puis *King Dodo, The Grand Mogul* et *The Sho-Gun*. Le second, né à Prague et élève de Dvorak, connut les triomphes de *The Firefly, High Jinks, Katinka, The Blue Kitten* et sutout *Rose Marie* et *The Vagabond King*. Le troisième, originaire de Hongrie et compositeur attitré du Winter Garden de New York, réussit également dans la comédie musicale *(Follow Me, Over the Top)* et dans l'opérette *(Maytime, The Student Prince, The Desert Song, The New Moon, Up in Central Park)*.

L'élément américain reprend cependant sa place avec Irving Berlin, originaire de Russie (son nom est Izzy Baline), mais élevé à New York où il fut tour à tour garçon de café, vendeur de journaux et chanteur de charme, avant d'écrire ses premières chansons. En 1918, il débuta dans le « show » avec un spectacle destiné aux soldats, *Yip, Yip, Yaphank*, mais ne devait aborder la comédie musicale qu'en 1932 avec *Face the Music* et *As Thousands Cheer*. Après plusieurs partitions de film, *Louisiana Purchase* et *This is the Army*, également destiné aux soldats, précèdent *Annie Get your Gun* (1946) qui

fut son plus grand triomphe. Enfin, *Call me Madam* (1950) confirme en Irving Berlin le compositeur le plus populaire dans le genre qu'il s'est réservé.

Jérome Kern (1885-1945) marqua avec *Show Boat* la date la plus importante de l'entre-deux-guerres (1927). Connu dès 1911 avec *The Red Petticoat*, il écrivit une dizaine de comédies musicales remarquables par la fraîcheur de l'inspiration et le mélange d'humour et de tendresse qu'on recherche tout spécialement, en Amérique, pour de telles productions.

Vincent Youmans (1898-1946) eut, à vingt-cinq ans, un foudroyant départ avec *No, No, Nanette* (1923), suivi de *Hit the Deck*, *Great Day*, *Smiles* et *Take a chance*.

Toujours dans l'entre-deux-guerres, Gershwin poursuivit, parallèlement à sa carrière de musicien « classique », la composition des « shows » et « comédies musicales » par lesquels il avait débuté et donna, notamment avec *Lady be Good*, *Funny Face* et *Girl Crazy*, des partitions dignes de sa réputation.

Enfin, Cole Porter (né en 1892), élève de la Schola Cantorum, qui avait débuté en 1929 par *Fifty Million Frenchmen*, écrivit plus d'une dizaine d'autres comédies avant *Kiss me Kate* (1948) qui fut son plus grand succès.

La première décade du siècle vit, à son tour, la naissance des plus grands noms actuels de la comédie musicale, Rodgers, Frederick Loewe, Arthur Schwarz, Franz Loesser et Harold Arlen.

Avec ses deux librettistes Lorenz Hart et Oscar Hammerstein fils, Richard Rodgers réalisa quelques-uns des spectacles les plus brillants et les plus durables du genre. Depuis *Garrick Gaieties* (1925), vingt-neuf comédies musicales et près de quatre cents chansons ont été écrites sur des paroles de Hart (les principales comédies : *A*

Connecticut Yankee, *Jumbo*, *On your Toes*, *Too many girls*, *Pal Joe*, *By Jupiter*), et, après la mort de celui-ci, une nouvelle série inaugura la collaboration avec Hammerstein (principalement *Oklahoma*, un triomphe ayant atteint plus de deux mille représentations, *Carousel*, *Allegro*, *South Pacific*, *The King and I*, *Me and Juliet* et *Pipe Dream*).

Le succès de Frederick Loewe, né à Vienne, élève de d'Albert et Busoni, venu aux Etats-Unis en 1924, tient tout entier dans un titre, *My fair lady*, créé en 1957 et ayant tenu l'affiche pendant près de trois mille représentations.

Arthur Schwarz *(Band Wagon, A Tree grows in Brooklyn)* et Franz Loesser *(Guys and Dolls, The most happy Fella)* se sont également fait un nom et une réputation appréciable dans ce qu'on pourrait appeler les classiques de la comédie musicale, tandis que Harold Arlen a tenté de retrouver l'esprit des Noirs à travers un traitement du *blues* comparable à celui de Gershwin *(Vanities, St. Louis Woman, House of Flowers)*. Il est surtout célèbre, il est vrai, par sa chanson *Stormy weather*.

On pourrait sans peine allonger la liste des réussites dans ce genre qui a, depuis *South Pacific*, *Oklahoma* et *My fair lady*, ses lettres de noblesse et qui est, du reste, en constante évolution.

Mélange harmonieux d'expressions diverses dont l'une complète l'action de l'autre, la comédie musicale est assurément aujourd'hui l'un des spectacles les plus riches et les plus intéressants du monde entier. Le succès qui a salué, partout, *West Side Story* de Leonard Bernstein prouve, par ailleurs, qu'elle répond, mieux qu'aucune autre forme de l'art lyrique, à l'exigence d'un public auprès duquel le culte des valeurs traditionnelles a fait son temps.

Conclusion

LES TENDANCES CONTEMPORAINES

Il serait présomptueux et pour le moins prématuré de fixer à une nuance précise l'avenir de l'Ecole américaine autant que de désigner parmi les compositeurs nés après 1920 lequel sera le grand musicien de demain.

La musique américaine est à l'image même du peuple américain et dominée par des vertus humaines spécifiquement américaines. Ainsi n'a-t-elle jamais eu vraiment de chef de file et se présente-t-elle, aujourd'hui encore, comme un ensemble de talents, fort différents dans l'expression, mais se réclamant d'un idéal commun où se retrouvent l'amour et le respect de la liberté au milieu des innombrables courants de la vie musicale, l'absence relative d'esprit de chapelle, une confiance un peu candide qui est bien aussi celle de l'homme américain devant les problèmes de la vie, et parfois une attitude sophistiquée qui cèle maladroitement l'impossible accès à l'absolu.

Il n'y a pas de style dominant dans la musique d'aujourd'hui et toutes les tendances y sont encore représentées, sans que la recherche d'un nouveau paysage auditif propre à certains groupes gêne en rien le lien qui rattache un autre aspect de la production contemporaine à un climat typiquement

classique (la célébrité de l'*Adagio* de Samuel Barber en pourrait être le meilleur témoignage) ou le désir de conférer l'accent américain à une sorte de langage international auquel le dodécaphonisme serait incorporé.

D'un pôle à l'autre de ces tendances, il nous est possible de distinguer :

1° *Les classiques :* Bergsma (1921 ; symphonies, quatuors, ballets) ; Peter Mennin (1923 ; cantate *Christmas Story* et symphonies) ; Ned Rorem (1923 ; *Sermon on Miracles*, sonates de piano) ou Lukas Foss (1922 ; *la Prairie*, *la Parabole de la Mort* et concertos de piano dont Rubinstein affirme que ce sont « les plus jolies pièces écrites de nos jours »).

2° *Les éclectiques* plus ou moins groupés autour de Gunther Schuller (1925 ; *Sept Études de Paul Klee*, *Triplum* ; *la Visitation* d'après Kafka), dont son élève William Albright (1944 ; Triptyque pour orgue, *Caroms*, *Masculine-Féminine*, etc.).

3° *Les dodécaphonistes* qui tentent d'obtenir un style personnel dérivé de la technique sérielle : Layton, Wyner et Binkerd notamment, maîtres d'une expression brillante et d'une intensité qui réussit parfaitement dans la note tragique ; mais aussi Eugène Kurtz (1923 ; *Barbara Allen*, *le Marcheur solitaire*) et Jack Fortner (1935 ; *Spring*).

4° *Les expérimentalistes* fort nombreux parmi lesquels nous citerons les membres du groupe de John Cage, Morton Feldmann (1926), l'un des esprits les plus inventifs de sa génération, Earle Brown (1926), oscillant entre les techniques post-sérielles et la musique aléatoire, ou Christian Wolff, élève de Varèse. Mais également Tudor, Rewski ou Charles Boone (1939), curieux de recherches spatiales.

5° *Les électroniciens* qui, à la suite de Luening et Ussatchevsky, ont recherché « une matière sonore

nouvelle, étrange et utilisable d'une façon parfaitement musicale », notamment les Barron dont l'appareil crée « des états émotionnels » et propose des « conceptions » étrangères à l'initiative humaine.

Citons pour mémoire les réalisations de l'Université d'Illinois dont la *Suite Illiac* est l'œuvre d'une machine à calculer !

Faut-il, par ailleurs, rappeler que 30 000 orchestres, plusieurs chaînes de radio spécialisées dans la musique classique, les éditeurs de disques sympathisants à la musique contemporaine et la plupart des festivals offrent aux compositeurs d'aujourd'hui une audience considérable, et que l'enseignement bénéficie, aux Etats-Unis, de privilèges notables ?

Ce serait considérer sous un angle différent une seule et même question, qui est l'intensité de la vie musicale aux États-Unis et justifier peut-être, à l'aide de tels encouragements, et du climat qu'ils inspirent, la confiance que les Américains peuvent entretenir dans les destinées de leur musique.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

EN FRANÇAIS

Gilbert CHASE, *Musique de l'Amérique* (Buchet-Chastel, 1957).
René CHALUPT, *George Gershwin* (Amiot-Dumont, 1948).
Arthur BERGER, *Aron Copland* (Buchet-Chastel, 1962).
Kathleen HOVER et John CAGE, *Virgil Thomson* (Buchet-Chastel, 1962).

EN ANGLAIS

John Tasker HOWARD, *Our American Music* (New York, 1946).
Aron COPLAND, *Our New Music* (New York, 1941).
Nicolas SLONIMSKY, *Music since 1900* (New York, 1949).

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS

Antheil, 81, 106.

Babbitt, 105.
Bacon, 83.
Ballantine, 56.
Barber, 93, 117.
Barlow, 104.
Barnes, 56.
Berger, 98.
Bergsma, 125.
Berlin, 121.
Bernstein, 102, 117, 123.
Billings, 16.
Blitzein, 87.
Bloch, 50.
Bowles, 97.
Brandt, 88.
Bristow, 24.
Buck, 24.

Cage, 10, 107, 108.
Carpenter, 9, 70.
Carter, 89.
Cesana, 84.
Converse, 46.
Copland, 70, 77, 111.
Cowell, 67.
Creston, 9, 87.

Damrosch, 112.
Diamond, 101.
Dello Joio, 100, 118, 119.

Elwell, 83.

Farwell, 39.
Foss, 117, 125.
Foster, 23.
Fry, 23.

Gershwin, 70, 111, 122.
Glanville-Hicks, 99.
Gould, 99.
Grant Still, 62.
Griffes, 9, 52.
Grofé, 58.
Gruenberg, 51, 70, 110.

Hadley, 46.
Haieff, 108.
Hanson, 66.
Harris, 74.
Harrison, 108.
Hopkinson, 7, 16.
Hovhaness, 98.

Ives, 47.

Jacobi, 58.

Kay, 102.
Kern, 122.
Kirchner, 91.
Kohs, 105.
Krenek, 85.
Kubik, 101.

Lee Finney, 88.
Lockwood, 88.
Loeffler, 44.
Loewe, 123.
Luening, 86, 116.

Mac Dowell, 37, 44.
D. G. Mason, 28.
L. Mason, 22.
Mennin, 125.
Menotti, 98, 112, 117.
Moore, 111.

Ornstein, 62.

Paine, 25.
Perle, 104.
Persichetti, 102.
Piston, 9, 59.
Porter, 67.

Riegger, 54.
Rochberg, 105.
Rodgers, 122.
Romberg, 121.
Rorem, 125.
Rudhyar, 62.
Ruggles, 46.

Schuller, 125.
Schumann, 95.
Sessions, 83, 101, 112, 116.
Shapero, 103.
Shepherd, 50.
Sowerby, 61.

Taylor, 55.
Thomson, 8, 64, 92, 111, 116.
Thompson, 83.

Ussachewsky, 107.

Varèse, 6, 106, 126.

Weber, 104.
Wessel, 61.
White, 63.

Youmans, 122.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 5

CHAPITRE PREMIER. — **Les origines et les débuts de la musique américaine** 11

I. Les premiers compositeurs, 14. — II. Les débuts de la musique américaine, 17. — III. Les compositeurs du demi-siècle, 21. — IV. L'école de Boston, 26.

CHAPITRE II. — **La musique populaire américaine** 29

I. Le folklore indien, 29. — II. Le folklore noir, 31. — III. L'héritage européen, 35. — IV. Les compositeurs devant le folklore, 36.

CHAPITRE III. — **Les premières générations de compositeurs** 43

I. Les aînés de Charles Ives, 44. — II. L'œuvre de Charles Ives, 47. — III. Autour de Charles Griffes, 50. — IV. Les compositeurs nés de 1885 à la fin du siècle, 54.

CHAPITRE IV. — **Les musiciens du siècle et la rencontre du jazz** 69

I. Le cas Gershwin, 70. — II. Un trio célèbre : Harris, Copland, Antheil, 74. — III. Les autres musiciens du siècle, 83.

CHAPITRE V. — **Du néo-classicisme à l'avant-garde** .. 92

I. Deux maîtres : Samuel Barber et William Schuman, 93. — II. Américanisme et tradition, 97. — III. Musique sérielle et expérimentale, 103.

CHAPITRE VI. — **L'art lyrique aux États-Unis** 109

I. L'Opéra américain, 109. — II. Les opéras de Menotti, 112. — III. Autres opéras du demi-siècle, 115. — IV. Le rôle de la télévision, 118. — V. Les comédies musicales, 120.

CONCLUSION. — **Les tendances contemporaines** 124

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE 126

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITÉS 127

1972. — Imprimerie des Presses Universitaires de France. — Vendôme (France)

ÉDIT. N° 32 183 IMPRIMÉ EN FRANCE IMP. N° 22 876

Que sais-je ?

Collection dirigée par **Paul Angoulvent**

Derniers titres parus

1424. **Les philosophies de la Renaissance** (H. Védrine).
1425. **Le judo** (P. Bonét-Maury et H. Courtine).
1426. **La science-fiction** (J. Gattégno).
1427. **Géographie des transports** (J.-P. Ritter).
1428. **Histoire de la psychiatrie** (Y. Pélicier).
1429. **Technique du journalisme** (Ph. Gaillard).
1430. **La vie dans les grottes** (Cl. Delamare Debouteville).
1431. **L'économie des travaux publics** (J. Clouet).
1432. **L'accordéon** (P. Monichon).
1433. **Les grandes dates de l'histoire de l'art** (J. Rudel).
1434. **Les lichens** (Ch. Souchon).
1435. **La mécanique analytique** (R. Campbell).
1436. **La musique arabe** (S. Jargy).
1437. **Les grands corps de l'Etat** (P. Escoube).
1438. **L'électronique nucléaire** (D. Blanc)
1439. **Charles Quint** (H. Lapeyre).
1440. **Les techniques des travaux publics** (J. Hervet).
1441. **La respiration** (J. Gontier).
1442. **Histoire des doctrines politiques à Rome** (A. Michel).
1443. **La transfusion sanguine** (J. Moullec).
1444. **Grammaire de l'anglais** (A. Tellier).
1445. **La sociologie industrielle** (B. Mottez).
1446. **Les alcools** (L. Rougeot).
1447. **La puberté** (R. et D. Laplane et G. Lasfargues).
1448. **Les institutions allemandes** (P.-A. Bois).
1449. **Histoire de l'île Maurice** (A. Toussaint).
1450. **L'environnement** (P. George).
1451. **Le socialisme réformiste** (G. Lefranc).
1452. **La vie dans les cours d'eau** (H. Décamps).
1453. **La chanson française** (Fr. Vernillat et J. Charpentreau).
1454. **Les radiotélescopes** (E.-J. Blum).
1455. **Le Bas-Empire** (J.-R. Palanque).
1456. **L'analyse géographique** (O. Dollfus).
1457. **Christophe Colomb** (Ch. Verlinden).
1458. **L'hypnose** (H. Baruk).
1459. **Le Japon contemporain** (M. Vié).
1460. **L'inflation** (M. Flamant).
1461. **Le Niger** (P. Donaint et Fr. Lancrenon).
1462. **Le mariage et le divorce** (M. Delmas-Marty).
1463. **Les Alpes** (P. Veyret).
1464. **La gauche en France de 1789 à nos jours** (J. Defrasne).
1465. **Le droit international des affaires** (J. Schapira).
1466. **La philosophie allemande** (M. Dupuy).
1467. **La photométrie** (J. Terrien et F. Desvignes).
1468. **L'avenir de l'agriculture française** (P. Le Roy).
1469. **Le mimétisme** (G. Pasteur).
1470. **L'Himalaya** (J. Dupuis).
1471. **La gestion informatique** (Ch. Berthet et W. Mercouroff).
1472. **Les politiques agraires** (R. Gadille).
1473. **L'astrophysique nucléaire** (J. Audouze et S. Vauclair).
1474. **Le droit de la famille** (M. Delmas-Marty).
1475. **L'épistémologie** (R. Blanché).
1476. **L'athlétisme** (A. Gardien, M. Houvion, R. Prost et R. Thomas).
1477. **L'ionosphère** (A. Haubert).
1478. **Les maladies du squelette** (Fl. Coste).
1479. **Les termes de marine** (P. Sizaire).
1480. **La fiabilité** (P. Chapouille).